

Antonela Gyöngy

# Construcția filmică a memoriei colective

Ilegaliști și Widerstandskämpfer  
în filmul de ficțiune din perioada comunistă





**Antonela Gyöngy**

**Construcția filmică a memoriei colective:  
*ilegaliști și Widerstandskämpfer* în filmele de ficțiune  
din perioada comunistă**



*Referenți științifici:*

**Prof. univ. dr. Enikő Vincze**

**Conf. univ. dr. Edit Szegedi**

*Imaginea de pe copertă: Roxana-Alice Stoenescu*

*Design: Pavel Marian Lar*

**ISBN 978-606-37-0568-7**

© 2019 Autoarea volumului. Toate drepturile rezervate.  
Reproducerea integrală sau parțială a textului, prin orice  
mijloace, fără acordul autoarei, este interzisă și se pedepsește  
conform legii.

**Universitatea Babeș-Bolyai**  
**Presa Universitară Clujeană**  
**Director: Codruța Săcelean**  
**Str. Hasdeu nr. 51**  
**400371 Cluj-Napoca, România**  
**Tel./Fax: (+40)-264-597.401**  
**E-mail: [editura@editura.ubbcluj.ro](mailto:editura@editura.ubbcluj.ro)**  
**<http://www.editura.ubbcluj.ro/>**



**Antonela Gyöngy**

**Construcția filmică  
a memoriei colective:  
*ilegaliști și Widerstandskämpfer*  
în filmele de ficțiune  
din perioada comunistă**

**Presa Universitară Clujeană**

**2019**



## CUPRINS

<b>I. Introducere.....</b>	<b>1</b>
1. Stadiul cercetării .....	3
2. Obiectivele și întrebările cercetării .....	11
3. Demersul metodologic și limitele abordării științifice .....	15
3.1. Abordarea teoretică.....	15
3.2. Conjuncturile perioadei comuniste .....	16
3.3. Observații preliminare asupra analizei de film .....	16
3.3.1. Dimensiunile analizei de film.....	17
4. Structura lucrării de cercetare .....	24
<b>II. Memoria ca „palimpsest”: considerații teoretice privind memoria colectivă .....</b>	<b>27</b>
1. Memoria individuală și memoria colectivă .....	29
1.1. <i>Cadres sociaux</i> ale memoriei individuale .....	31
1.2. <i>Cadres mediaux</i> ale memoriei.....	33
2. Construcția socială a memoriei .....	35
2.1. Memoria comunicativă și construcția memoriei culturale .....	37
2.1.1. Delimitarea conceptelor <i>memorie comunicativă</i> și <i>memorie culturală</i> .....	37
2.1.2. Memoria culturală .....	40
2.1.3. <i>Floating gap</i> .....	42
2.1.4. <i>Funktionsgedächtnis</i> și <i>Speichergedächtnis</i> .....	44
2.2. Materializarea memoriei de la dimensiunea intergenerațională la dimensiunea culturală .....	48
3. Forme ale evocării trecutului: între uz, abuz și amnezie .....	52
<b>III. Mediile memoriei colective.....</b>	<b>60</b>
1. Definirea conceptului: <i>mediile memoriei colective</i> .....	60
2. Filmul de ficțiune în contextul memoriei comunicative și culturale .....	65
3. „Amintirile inventate”: problema ficțiunii .....	70
4. Negocierea trecutului: un model de comunicare - <i>Wirklichkeitskonstruktionen</i> .....	77
<b>IV. Toposuri ale memoriei colective: <i>ilegaliști</i> și <i>Widerstandskämpfer</i>.....</b>	<b>83</b>
1. Conceptul <i>Widerstand</i> vs. <i>rezistență</i> : discurs științific și instrumentalizare politică .....	83
2. <i>Ilegaliști</i> și <i>Widerstandskämpfer</i> între discreditare, reabilitare și indiferență .....	94
<b>V. Construcția filmică a memoriei colective în România și în RDG .....</b>	<b>104</b>
1. <b><i>Cea mai importantă dintre arte: filmul ca medium al memoriei colective în perioada stalinistă</i> ...</b>	<b>104</b>
1.1. <i>Das Beil von Wandsbeck</i> [Falk Harnack, 1950/51] .....	109
1.2. <i>Ernst Thälmann - Sohn seiner Klasse</i> [Kurt Maetzig, 1954]	
<i>Ernst Thälmann - Führer seiner Klasse</i> [Kurt Maetzig, 1955] .....	124



1.3. <i>Nepoții gornistului</i> [Dinu Negreanu, 1953/54]	
<i>Răsare soarele</i> [Dinu Negreanu, 1954] .....	143
1.4. Producția cinematografică sub semnul stalinismului: cadru instituțional și artistic.....	153
<b>2. Perioada dezghețului și restructurarea reprezentării de sine a regimului.....</b>	<b>160</b>
2.1. <i>Stärker als die Nacht</i> [Slatan Dudow, 1954] .....	163
2.2. <i>Nackt unter Wölfen</i> [Frank Beyer, 1962/63] sau mitul Buchenwald:	
de la amintiri biografice la memoria oficială .....	175
2.3. <i>Valurile Dunării</i> [Livi Ciulei, 1959/60].....	193
2.4. <i>Duminică la ora 6</i> [Lucian Pintilie, 1965/66].....	203
2.5. Finalul dezghețului: „kultureller Kahlschlag“ și „mica revoluție culturală“	
<i>A 11-a Plenară a CC al SED și tezele privind îmbunătățirea activității politico-ideologice</i> .....	213
2.5.1. Politici oscilante - imagini oscilante .....	213
2.5.2. „Kultureller Kahlschlag“ .....	217
2.5.3. „Tezele din iulie“ și semnele lor în mediul cinematografic .....	221
<b>3. Noile forme și instrumente de consolidare a puterii.....</b>	<b>227</b>
3.1. <i>KLK an PTX- Die Rote Kapelle</i> [Horst E. Brandt, 1970/71] .....	229
3.2. <i>Mama, ich lebe</i> [Konrad Wolf, 1976/77].....	245
3.3. Spațiul amintirii și spațiul oniric al rezistenței:	
<i>Canarul și viscolul</i> [Manole Marcus, 1969/70] .....	260
3.4. Divertisment, suspans și construcția personajelor simpatice:	
Seria <i>Comisarul</i> [Sergiu Nicolaescu/Manole Marcus, 1972-1981/2008] .....	272
3.5. Reconfigurarea construcțiilor realității ( <i>Wirklichkeitskonstruktionen</i> ) și	
noile mecanisme de control.....	292
3.5.1. Construcțiile trecutului sub dezideratul succesului de public:	
toposul luptătorului în rezistență.....	292
3.5.2. Eficiența de masă a producției culturale:	
însenarea puterii și național-comunismul românesc.....	296
3.5.3. Imaginea supravegherii: rolul Securității și al Stasi în producția cinematografică .....	304
<b>4. <i>So waren wir nicht</i> - Memoria filmică și schimbul de generații.....</b>	<b>312</b>
4.1. <i>Dein unbekannter Bruder</i> [Ulrich Weiß, 1981/82].....	315
4.2. <i>Hilde, das Dienstmädchen</i> [Günther Rücker/ Jürgen Brauer, 1986].....	332
4.3. <i>Să mori rănit din dragoste de viață</i> [Mircea Veroiu, 1983/84] .....	349
4.4. <i>Pistruiatul</i> [Francisc Munteanu, 1973; 1986/87].....	360
4.5. Continuități și discontinuități: aspecte (inter)generaționale	
în cinematografia din România și RDG .....	371
4.5.1. Schimbul de generații în România .....	371
4.5.2. Schimbul de generații în RDG .....	377
4.5.3. Toposul luptătorului în rezistență și negocierea trecutului recent .....	382
<b>VI. Filmul și memoria în perioada comunistă: considerații critice și comparative.....</b>	<b>387</b>



Listă de abrevieri .....	402
Bibliografie .....	405
Documente arhivistice.....	422
Anexe .....	415



## I. Introducere

Întrebarea privind construcția memoriei colective, modul în care societățile se raportează la trecut, ce fel de suporturi, instrumente și toposuri își construiesc în acest sens, ce actori sunt implicați și ce procese parcurg, implică aspecte ale imaginarului social, culturii politice sau sistemelor mediatice, necesitând deopotrivă o abordare transdisciplinară pentru a putea cuprinde pe cât posibil aria acestui subiect. Răspunsul la această întrebare nu se regăsește în lucrarea de față și constituie cu atât mai puțin un obiectiv al cercetării, cu cât se evită pretenția exhaustivității în abordarea memoriei colective.

Cercetarea *Construcția filmică a memoriei colective. Ilegaliști și Widerstandskämpfer în filmele de ficțiune din perioada comunistă* își propune abordarea doar a unui segment din ceea ce se înțelege prin construcția socială a realității mediatice, se restrânge deopotrivă asupra unei comunități eterogene ale memoriei – luând în considerare preponderent discursurile „specialiștilor“ (*Gedächtnisspezialisten*)<sup>1</sup> – și se limitează asupra filmului de ficțiune și toposurilor privind „ilegalistul“ și „luptătorul comunist în rezistență“ (*kommunistischer Widerstandskämpfer*) în perioada comunistă din România și Republica Democrată Germană.

Pornind de la afirmația istoricului Lucian Boia conform căreia „istoria nu este realitate, ci reprezentare. Condiția ei este aceea a *imaginii*“<sup>2</sup> (subl. autorului), se poate argumenta în continuare cu privire la imaginile în mișcare, care, pe fondul gradului ridicat de receptivitate, reflectă mai puțin realitatea, cât o structurează. Filmul (de ficțiune) deține în acest sens rolul de stocare a amintirilor, dar mai ales cel de generare a procesului de reamintire. În contextul construcției memoriei colective prin intermediul cinematografiei, întrebarea cu privire la confruntarea cu trecutul se dovedește a fi cu atât mai dificilă, cu cât confruntarea pentru atribuirea semnificațiilor se regăsește atât în cazul codării conținuturilor memoriei sau mnezice de către diferiți purtători de opinie, cât și în cel al decodării în rândul societății.<sup>3</sup> În cazul regimurilor dictatoriale care au acordat o importanță deosebită conservării, muzealizării și supradimensionării mitice ale acestor

---

<sup>1</sup> Vezi: Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, 3. Aufl. dieser Ausg., München: Beck, 2000 [1997], pp. 53-55, aici: p. 54.

<sup>2</sup> „Istoria nu este realitate, ci reprezentare. Condiția ei este aceea a *imaginii*.“ (Hervorh.d.Autors), în: Lucian Boia, *Jocul cu trecutul: istoria între adevăr și ficțiune*, București: Humanitas, 2008, p. 15

<sup>3</sup> Vezi: Stuart Hall, *Encoding, decoding*, în: Simon During (Ed.), *The Cultural Studies Reader*, London: Routledge, 1993, pp. 90-103.



conținuturi, procesul confruntării cu trecutul sau de negociere a trecutului decurgând din diverse experiențe directe sau indirecte a fost în schimb îngreunat.

Pretenția exclusivității asupra (construcției) memoriei colective revendicată de aceste regimuri – care se poate remarca și prin prezența filmică permanentă a celor două toposuri – a constituit un avantaj în legitimarea regimului politic și în construcția unei identități politice. Deținătorii de putere au încercat astfel să instrumenteze ceea ce Jan și Aleida Assmann (2000/ 2009) numesc „memoria culturală“, dependentă de „specialiști ai memoriei“ și transpusă pe suporturi externe, drept corectiv al „memoriei comunicative“ a societății. Măsura în care această memorie culturală a putut fi însă negociată în rândul acestor specialiști ai memoriei, a deținătorilor de putere și realizatorilor de film, cât și procesele de reamintire rezultate de aici, se dovedește a fi o întrebare relevantă la care se va răspunde pe parcursul acestei lucrări. Amintirile oficiale și alternative, instrumentarea memoriei și a uitării sunt astfel câteva aspecte centrale ale formării memoriei colective, care vor fi luate în considerare în analiza discursului vizual, mai exact a construcțiilor vizuale ale trecutului recent.

Intenționând nu atât o abordare comparativă sistematică, cât o confruntare bazată pe evidențierea reciprocă a două țări socialiste cu un trecut diferit, în care diversitatea amintirilor dar și procesul reamintirii au fost supuse deopotrivă (dezideratului) unei nivelări ideologice, lucrarea de față va aduce în domeniul cercetării memoriei nu doar o contribuție restrânsă la fiecare caz în parte – cazul Germaniei de Est fiind suprastudiat în contextul deschiderii arhivelor spre cercetare, al experienței în studierea trecutului național-socialist, dar și al deschiderii mai pronunțate față de abordări interdisciplinare –, ci o completare tematică și științifică reciprocă. Faptul că între România și Germania există asimetrii considerabile în ce privește cercetarea teoretică și empirică a memoriei, se va evidenția în cele ce urmează. Tot în acest capitol introductiv se vor concretiza tema, întrebările și abordarea metodologică ale cercetării de față.



## 1. Stadiul cercetării

Deși interesul pentru memorie și amintire pare a fi o „moștenire“ a filosofiei occidentale, abordările științifice încep să se contureze abia în secolul al XX-lea, în contextul în care discursurile memoriei au pătruns în spațiul public. Multiperspectivitatea și interdisciplinaritatea abordărilor au generat o terminologie complexă, adesea neclară, care a împiedicat elaborarea unui model integrativ și care a devenit subiectul recentelor studii „memoriografice.“ Nicolas Pethes schițează principalele teorii și transformările acestora, ancorându-le în contextul istoric al apariției lor. Critica instrumentalizării trecutului din „A doua considerație inoportună. Despre folosul și neajunsurile istoriei pentru viață“, de Friedrich Nietzsche intervine tocmai într-o perioadă în care istoria capătă o formă virulentă în construirea identităților naționale. Pe de altă parte, Pierre Nora vorbește despre „lieux de memoire“ într-un moment în care autorul însuși constată că istoria devine victima memoriei, iar Jan și Aleida Assmann observă în anii 1990 o transformare epocală, care se manifestă prin trecerea de la nivelul intergenerațional al memoriei comunicative la cel mediatic sau bazat pe suporturi externe al memoriei culturale.<sup>4</sup>

Studiile sociologice ale lui Maurice Halbwachs privind memoria colectivă și perspectiva istoriei culturale adoptată de Aby Warburg în elaborarea unei istorii a memoriei vizuale europene marchează două linii directoare distincte în abordarea științifică a memoriei colective în domeniul studiilor culturale și sociale (*sozial- und kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*).<sup>5</sup> Dacă prin conceptul *cadres sociaux*, Maurice Halbwachs subliniază determinarea socială a memoriei individuale și construirea unei memorii colective ca liant între generații,<sup>6</sup> Aby Warburg întărește „dimensiunea materială a culturii“ („materiale Dimension der Kultur“), relevând prin teoria sa legată de *Pathosformel* transferul structurilor mnemonice și afective în simbolistica obiectelor de artă.<sup>7</sup> Ambele modele teoretice dezvoltate în jurul anilor 1920 au fost reluate abia în anii 1990, odată cu intensificarea cercetării științifice pe această temă.

---

<sup>4</sup> Nicolas Pethes, *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien. Zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag, 2008, p. 19; 33-34; 59-60.

<sup>5</sup> Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, p. 13.

<sup>6</sup> Vezi: Maurice Halbwachs, *Memoria colectivă*, Iași: Institutul European, 2007.

<sup>7</sup> Vezi: Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, ed. de Martin Warnke cu contribuția Claudiei Brink, Berlin: Akademie-Verlag, (Gesammelte Schriften, Abt. 2, Bd. 1), 2000; vezi: Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, p. 21.



### ***Reluarea discursului științific al memoriei și dezvoltarea terminologiei***

După căderea regimului sovietic, istoricii atrăgeau atenția asupra urmărilor celor două sisteme politice. În viziunea lui Aleida Assmann, linia de demarcație a Războiului Rece încă mai delimitase societățile estice, orientate spre uitare (*vergessensfreudige Gesellschaft*) de societățile din vest, orientate spre amintire (*erinnerungsfreudige Gesellschaft*).<sup>8</sup> Se evidențiază mai mult decât atât o fragmentare a modului de raportare la trecut marcată de aspecte naționale și socio-culturale, care împreună cu accelerarea transformării mijloacelor sau mediilor de stocare a memoriei (*Speichermedien*)<sup>9</sup> au dus la multiperspectivitatea și transnaționalizarea conceptului de „memorie socială”, putându-se vorbi în consecință despre o varietate de concepte, cum ar fi: *memoire collective*, *cadres sociaux*, *milieux* și *lieux de memoire*, *memoria culturală* și *memoria comunicativă*, *cultura memoriei* (*Erinnerungskultur*), uitarea culturală (*kulturelles Vergessen*) precum și terminologia provenită din psihanaliză sau din studiile cognitive.<sup>10</sup>

Istoricul francez Pierre Nora a redeschis în anii 1990 cu lucrarea „Le lieux de memoire” dezbateră despre memoria colectivă. În eseurile scrise între 1984 și 1992, el dezvoltă conceptul de *lieux de memoire*, diferențiindu-l de *milieux de memoire*.<sup>11</sup> Este vorba despre „locuri ale memoriei” care, fie iau parte la procesul de identificare a societății, fie desemnează doar o memorie istorică stocată în aceste locuri, permițând o continuitate a istoriei. Însă aceste locuri ale memoriei nu se referă doar la sensul restrâns al cuvântului, ci se extind și asupra altor spații de proiecție (*Projektionsflächen*) a cunoașterii despre trecut, care permit negocierea și stocarea acesteia, cum ar fi suporturile audiovizuale.

Diferențierea dintre *milieux* și *lieux de memoire* se regăsește în ceea ce Jan și Aleida Assmann definesc prin *memorie comunicativă* (*kommunikatives Gedächtnis*) și *memorie culturală* (*kulturelles Gedächtnis*), spațiul de trecere de la o formă la alta fiind considerat un *floating gap*.<sup>12</sup> Lipsa generațiilor care au trecut în mod nemijlocit prin experiența evenimentelor istorice transformă memoria comunicativă în memorie culturală reprezentată prin artefacte și ritualuri. Aleida Assmann merge mai departe și dezvoltă

---

<sup>8</sup> Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 4. Aufl. München: Ch. Beck, 2009 [1999], pp. 62-63, aici: p. 63.

<sup>9</sup> Mediile de stocare (*Speichermedien*) cuprind atât literatura respectiv scrisul sau media audiovizuală, cât și arhitectura, mai exact toate suporturile memoriei colective.

<sup>10</sup> Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, pp. 3-5.

<sup>11</sup> Pierre Nora, *Das Zeitalter des Gedenkens*, în: Pierre Nora (Ed.): *Erinnerungsorte Frankreichs*, München: C.H. Beck, 2005, pp. 543-575.

<sup>12</sup> Vezi: J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 2000, pp. 48-50. Delimitarea temporală între memoria comunicativă și culturală prin conceptul „floating gap” a fost criticată, susținându-se, pe de altă parte, coexistența și influențarea reciprocă a celor două forme de memorie. Vezi: Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, pp. 114-118.



conceptul de *memorie culturală*, distingând între *Funktionsgedächtnis* și *Speichergedächtnis*.<sup>13</sup> În timp ce prima formă a procesului de reamintire se referă la memoria vie, în curs de formare, care determină identitatea colectivă și conturează imaginarul social, a doua formă este memoria instituționalizată, care stochează informațiile și care, prin capacitatea de a reactiva acel *Funktionsgedächtnis*, poate servi drept sursă în procesul de formare identitară.<sup>14</sup> Chiar dacă au stimulat în mod semnificativ cercetarea memoriei în domeniul studiilor culturale, aceste modele teoretice nu au fost private de critici provenind îndeosebi din alte discipline, care invocau de cele mai multe ori aspectele evazive ale teoriei.<sup>15</sup> În sfârșit, complexitatea teoretizării memoriei reiese și din încercările anterioare de a elabora un „model integrativ”,<sup>16</sup> care s-au împiedicat de viziunea specifică fiecărei discipline în parte, astfel încât preocuparea teoretică cu acest concept se dovedește a fi în continuare o provocare.

### ***Filmul de ficțiune între istorie și memorie***

În introducerea volumului colectiv *The Historical Film: History and Memory in Media*, Landy Marcia face o scurtă prezentare a filmologiei direcționate spre o abordare a istoriei culturale, trasând etapele parcurse de film ca sursă istorică până la încadrarea acestuia în studiile culturale. În anii 1970, cercetarea încă mai pune accentul pe istoria cinematografiei, restrânsă de cele mai multe ori într-un context național sau relaționată cu celelalte arte. Abordarea transdisciplinară a cinematografiei s-a impus abia mai târziu, prin trecerea treptată de la analiza filmelor individuale la studiile de impact sau de receptare a producțiilor cinematografice.<sup>17</sup>

Cinematografia poate fi abordată de asemenea din perspectiva istoriei mentalităților. Filmul de ficțiune ca reprezentare a mentalității colective și a imaginarului social a fost teza susținută de Siegfried Kracauer în lucrarea „From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Cinema” (1947). Kracauer recunoaște importanța culturală a cinematografiei și analizează motivele filmice din perioada Republicii de la Weimar,

---

<sup>13</sup> Vezi: A. Assmann, *Erinnerungsräume*, 2009, pp. 130-142.

<sup>14</sup> Vezi *ibidem*, aici: p. 133.

<sup>15</sup> Vezi: Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungsräume*, 2005; Leif Kramp, *Gedächtnismaschine Fernsehen*. Band 1: Das Fernsweben als Faktor der gesellschaftlichen Erinnerung, Berlin: Akademie Verlag, 2011; Aleida Assmann, *Vier Formen des Gedächtnisses*, pp. 183-238 și Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, pp. 239-278, în: *Erwägen, Wissen, Ethik (EWE)*, Jg. 13, Heft 2, 2002.

<sup>16</sup> Memoria colectivă a fost teoretizată din perspective diferite de către Pierre Nora, Aleida și Jan Assmann, Harald Welzer, Elena Esposito, Paul Ricoeur, Astrid Erll ș.a. Pentru o dezbatere între discipline a se vedea *EWE* 13 (2002), 2.

<sup>17</sup> Marcia Landy (Ed.), *The Historical Film. History and Memory in Media*, Great Britain: Athlone Press, 2001, p. 12.



conturând acele conjuncturi (filmice) în care societatea germană, supusă unor trăiri psihice, a înlesnit ascensiunea la putere a lui Adolf Hitler.<sup>18</sup>

Începând cu anii 1970-1980, istoricii au trecut prin diferite etape privind utilizarea materialelor audiovizuale în cercetarea istorică. Mai întâi ei au trebuit să se acomodeze cu imaginea ca sursă istorică, încercând să dezvolte modele coerente de analiză bazate pe semiotică, iconografie și iconologie, pe analiza funcțională și receptarea imaginilor.<sup>19</sup> De la imaginea ca simplă reprezentare a realității s-a ajuns în următoarea etapă la imagini care determină percepția istorică și contribuie prin sistemele de semne la construirea realității. Este ceea ce Günter Riederer definește prin „Mythomotoren”: puterea imaginii, respectiv a filmului de ficțiune de a structura discursul legat de trecutul istoric.<sup>20</sup> Abordarea constructivistă<sup>21</sup> s-a menținut și în trecerea de la istorie la memorie, chiar dacă construcția vizuală a memoriei colective a fost pusă deseori sub semnul întrebării.<sup>22</sup> Raportul dificil dintre istorie și memorie a fost surprins și în abordările de istorie culturală ale unor istorici precum Pierre Sorlin, Anton Kaes sau Robert Rosenstone, care, considerând autenticitatea istorică neînsemnată, sugerează în analiza materialelor ficționale sau non-ficționale, stăpânirea instrumentariului filmic pentru a putea descifra mesajul, perspectiva reprezentării evenimentelor sau personajelor istorice, construcțiile trecutului, așadar discursul vizual.<sup>23</sup> În studiul „Writing History in Film” William Guynn abordează

---

<sup>18</sup>Vezi: Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1984.

<sup>19</sup> Vezi: Gerhard Paul, *Von der historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung*, în: Gerhard Paul (Ed.) *Visual History: ein Studienbuch*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, pp. 7-36, aici: pp. 8-11, în:

[http://books.google.ro/books?id=6wIeaGNtQQYC&pg=PA7&hl=ro&source=gbp\\_toc\\_r&cad=3#v=onepage&q&f=false](http://books.google.ro/books?id=6wIeaGNtQQYC&pg=PA7&hl=ro&source=gbp_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false), 10. 09. 2012.

<sup>20</sup>Günter Riederer, *Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung*, în: Gerhard Paul (Ed.) *Visual History*, pp. 96-113, aici: p. 103. Despre imaginea ca reprezentare și construcție a realității a se vedea: Joachim Wendorf, *Filme*, în: Michael Maurer, (Ed.), *Aufriß der Historischen Wissenschaften*, Band 4: *Quellen*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2002, pp. 449-471, aici: p. 468; Marc Ferro, *Cinema and History*, translated by Naomi Greene, Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 1988, p.161, în:

[http://books.google.ro/books?id=g0raJrQyDAEC&pg=PA47&hl=ro&source=gbp\\_toc\\_r&cad=4#v=onepage&q&f=false](http://books.google.ro/books?id=g0raJrQyDAEC&pg=PA47&hl=ro&source=gbp_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false), 10.09.2012; Riederer, *Film und Geschichtswissenschaft*, p. 99; Gerhard Paul, *Von der historischen Bildkunde zur Visual History*, p. 13, ș.a.

<sup>21</sup> Vezi: Peter L. Berger/Thomas Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*, 12. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2012 și Siegfried J. Schmidt, *Geschichten und Diskurse. Abschied vom Konstruktivismus*, Hamburg: Rowohlt Verlag, 2003 și Siegfried J. Schmidt, *Kalte Faszination: Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2000.

<sup>22</sup> Susan Sontag contestă existența memoriei colective construită prin imagine, aceasta fiind considerată doar o convenție determinată ideologic, care „creează arhive de imagini doveditoare, de imagini reprezentative, care conțin idei comune despre semnificații și declanșează gânduri și afecte previzibile.” în: Susan Sontag, *Privind la suferința celuilalt*, București: Humanitas, 2011, p. 85.

<sup>23</sup> Robert Rosenstone diferențiază formele de reprezentare a trecutului istoric în: istoria ca dramă, document sau experiment, în Robert A. Rosenstone, *The Historical Film: Looking at the Past in a Postliteral Age*, în Landy (Ed.), *The Historical Film*, pp. 50-66.



imaginile istorice (*Geschichtsbilder*) și filmul ca spațiu al memoriei (*Gedächtnisraum*) bazându-se pe Paul Ricoeur și Eric Hobsbawn și susținând teza conform căreia filmul poate influența identitatea unui grup prin capacitatea sa de a reactiva amintiri sau de a stabili o legătură semantică între evenimentele trecute și societatea prezentă, figurând astfel ca și *lieux de memoire*.<sup>24</sup>

### ***Cercetarea memoriei în Germania și România***

Aspectele centrale în cercetarea memoriei cuprind evenimentele secolului al 20-lea, îndeosebi cele două războaie mondiale și Holocaustul. Atât în perioada Germaniei divizate, cât și în perioada actuală, autorii germani abordează intensiv tema memoriei colective și a reprezentării trecutului în film, concentrându-se cu precădere pe problematica Holocaustului. În timp ce în Germania de Est confruntarea cu trecutul a fost relaționată cu discursul antifascist ca doctrină statală,<sup>25</sup> în Republica Federală Germană s-a semnalat o abordare critică a istoriei recente odată cu mișcările studențești din 1968 și cu „dezbaterile istoricilor“ (*Historikerstreit*) din 1986/1987.

Studiile privind trecutul recent au în comun o abordare națională, neglijând perspectiva comparativă sau a transferului cultural și aduc în discuție în special experiențele traumatice ale secolului XX. Odată cu intensificarea discursului științific privind memoria colectivă după căderea regimului sovietic, atenția s-a îndreptat în schimb asupra construcției trecutului în perioada postsocialistă.

Un aport semnificativ în analiza proceselor memoriei colective l-a avut departamentul de cercetare al Universității Justus-Liebig din Gießen (*Gießener Sonderforschungsbereich*), a cărui abordare interdisciplinară a culturilor memoriei (*Erinnerungskulturen*) a dezvoltat și ancorat conceptul integrativ al *amintirii* în domeniul studiilor culturale și sociale. Filmul ca „medium al memoriei“ (*Medien des kollektiven Gedächtnisses*) sau ca „amintire culturală“ (*kulturelle Erinnerung*) a fost preluat de asemenea în studiile teoretice și empirice ale acestui departament,<sup>26</sup> aspect asupra căruia se va reveni în lucrarea de față în capitolele privind teoria memoriei.

---

<sup>24</sup> Guynn William, *Writing History in Film*, New York/London: Routledge Taylor & Francis Group, 2006.

<sup>25</sup> Vezi: Birgit Müller: *Erinnerungskultur in der DDR*, în:

<http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-und-erinnerung/39817/erinnerungskultur-ddr>, 10. 09. 2012; cf. Jeffrey Herf, *Zweierlei Erinnerung: Die NS-Vergangenheit im geteilten Deutschland*, Berlin: Propyläen Verlag, 1998; Anne Barnert, *Die Antifaschismusthematik der DEFA. Eine Kultur- und filmhistorische Analyse*, Marburg: Schüren, 2008; Detlef Kannapin, *Dialektik der Bilder: Der Nationalsozialismus im deutschen Film. Ein Ost-West-Vergleich*, Berlin: Dietz, 2005, ș.a.

<sup>26</sup> Vezi: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Ed.), *Medien des kollektiven Gedächtnisses*, Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2004; Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, Stuttgart/Weimar: J.B.



Memoria comunicativă și culturală din perioada comunistă au fost reduse în mod firesc la discursul antifascist ca principală sursă de legitimitate a regimului politic. Detlef Kannapin examinează acest discurs în prima perioadă a producției cinematografice DEFA, revine însă mai târziu cu o analiză comparativă mai amplă privind reprezentările filmice ale național-socialismului în producțiile cinematografice din Germania de Est și de Vest.<sup>27</sup> Stefan Zahlmann identifică în „Die besten Jahre? DDR-Erinnerungskultur in Spielfilmen der DEFA“ diferite construcții ale trecutului ce se regăsesc în filmele est-germane, motive precum „fascism-antifascism“, „munca-femeia-locuința“ sau „SED-național-socialism-RFG“.<sup>28</sup> Dagmar Schittly tratează, pe de altă parte, perspectiva politicilor cinematografice ale RDG, exemplificându-le prin câteva producții-DEFA de referință.<sup>29</sup> Discursul antifascist construit prin intermediul filmelor-DEFA este analizat și în studiul Annei Barnert „Die Antifaschismus-Thematik der DEFA. Eine kultur- und filmhistorische Analyse“<sup>30</sup>, critica de specialitate semnalând însă în acest caz abordarea unilaterală a antifascismului, restrânsă la dimensiunea ideologică și lipsită de o comprehensiune mai largă a unui „concept cultural sau atitudine politică morală.“ (t.a./ „als Kulturbegriff und politisch moralische Haltung“).<sup>31</sup> Pe lângă cercetarea autohtonă la care au avut un aport semnificativ expertul-DEFA și președintele fundației DEFA (*DEFA-Stiftung*) Ralf Schenk, sau „Oldenburger Beiträge zur DDR- und DEFA-Forschung“ sub coordonarea lui Klaus Finke,<sup>32</sup> trebuie remarcat și interesul internațional pentru cercetarea filmului est-german. Întrucât la institutul și arhiva de film din cadrul Universității Massachusetts Amherst, filmologi precum Barton Byg sau Skyler Arnd-Briggs au orientat cercetarea-DEFA într-o direcție internațională. În acest sens se poate menționa volumul colectiv „DEFA

---

Metzler, 2005; Astrid Erll/Stephanie Wodianka (Ed.), *Film und kulturelle Erinnerung*, Berlin: Walter de Gruyter, 2008.

<sup>27</sup> Vezi: Detlef Kannapin, *Antifaschismus im Film der DDR. Die DEFA-Spielfilme 1945 bis 1955/1956*, Köln: Papy-Rossa, 1997; Kannapin, *Dialektik der Bilder*, 2005.

<sup>28</sup> Stefan Zahlmann aduce ca studiu de caz trei producții cinematografice: *Die Abenteuer des Werner Holt* [1965]; *Die besten Jahre* [1965] și *Die Architekten* [1990], în: Stefan Zahlmann, *Die besten Jahre? DDR-Erinnerungskultur in Spielfilmen der DEFA*, în: Clemens Wischermann (Ed.), *Vom kollektiven Gedächtnis zur Individualisierung der Erinnerung, Studien zur Geschichte des Alltags*, Bd. 18, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2002, pp. 65-88.

<sup>29</sup> Vezi: Dagmar Schittly, *Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*, Berlin: Ch. Links Verlag, 2002.

<sup>30</sup> Barnert, *Die Antifaschismusthematik der DEFA*, 2008.

<sup>31</sup> Detlef Kannapin: Rezension zu: Barnert, Anne: *Die Antifaschismus-Thematik der DEFA. Eine kultur- und filmhistorische Analyse. Marburg 2008*, în: H-Soz-u-Kult, 25.01.2010, <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2010-1-057>, 19.2.2016.

<sup>32</sup> Vezi: Klaus Finke (Ed.), *Politik und Mythos: Kader, Arbeiter und Aktivisten im DEFA-Film*, Oldenburger Beiträge zur DDR- und DEFA-Forschung, Oldenburg: BIS-Verlag, 2002; Klaus Finke, *Politik und Film in der DDR*, Teilband 1 und 2, Oldenburg: BIS-Verlag, 2007; Klaus Finke/ Dirk Lange (Ed.), *Widerstand gegen Diktaturen in Deutschland. Historisch-politische Bildung in der Erinnerungskultur*, Oldenburg: BIS-Verlag, 2004.



internațional“ ce extinde analiza producției și receptării acestor filme dincolo de contextul lor național.<sup>33</sup>

Spre deosebire de amploarea aproape nedeslușibilă a cercetării memoriei sau producției cinematografice DEFA în Germania, memoria colectivă construită prin film nu s-a conturat ca direcție de cercetare în România, aici putându-se menționa doar câteva studii izolate precum „Memoria revoluției române din 1989 în film“<sup>34</sup> de Dalia Bathory și „The Representation of the Holocaust in Film“<sup>35</sup> de Raluca Moldovan. În timp ce prima lucrare se concentrează pe memoria colectivă legată de revoluția din 1989 în filmele postcomuniste, Raluca Moldovan sintetizează dintr-o perspectivă mai amplă reprezentarea Holocaustului în filmele documentare și de ficțiune din Europa și Statele Unite, aruncând o privire mai atentă asupra câtorva pelicule relevante din perspectiva reprezentării traumei. Cultura memoriei și Holocaustul în Europa Centrală și de Est sunt tematizate de Michael Shafir în „Între negare și trivializare prin comparație: negarea Holocaustului în țările postcomuniste în Europa Centrală și de Est“,<sup>36</sup> chiar dacă studiul se restrânge la discursul politic al puterii și ocolește discursul formatorilor de opinie din mediul cultural.

Cercetarea memoriei colective în România<sup>37</sup> se restrânge în principal la perioada postcomunistă, iar relaționarea acesteia cu mijloacele audiovizuale aproape că lipsește cu desăvârșire. Cinematografia rămâne în continuare obiectul studiilor de film sau de istorie a filmului<sup>38</sup> care abordează marginal reprezentarea filmică a trecutului sau denaturarea

---

<sup>33</sup> Vezi: Michael Wedel/ Barton Byg/ Andy Räder/ Skyler Arndt-Briggs/Evan Torner (Ed.), DEFA international. Grenzüberschreitende Filmbeziehungen vor und nach dem Mauerbau, Wiesbaden: Springer, 2013. Vezi și Skyler Arndt-Briggs, DEFA auf Amerikanisch, în: Barbara Eichinger / Frank Stern (Ed.), Film im Sozialismus - die DEFA, Wien: Mandelbaum Verlag, 2009, pp. 148-164.

Printre studiile internaționale referitoare la filmele DEFA se pot menționa: Daniela Berghahn, Hollywood behind the Wall. The Cinema of East Germany, UK: Manchester University Press, 2005; Sabine Hake, German National Cinema, London: Routledge, 2002; Sabine Hake, Screen Nazis. Cinema, History and Democracy, Madison: University of Wisconsin Press, 2012 ș.a.

<sup>34</sup> Cercetarea Dăliei Bathory privind memoria colectivă a presupus elaborarea unor tipologii de personaje, care au apărut în studioul Televiziunii Române în timpul revoluției și care se regăsesc în câteva filme postcomuniste, vezi: Dalia Bathory, Memoria revoluției române din 1989 în film, Cluj: Casa Cărții de Știință, 2009.

<sup>35</sup> Vezi: Raluca Moldovan, The Representation of the Holocaust in Film, teză de doctorat, Universitatea Babeș-Bolyai, 26.03.2010.

<sup>36</sup> Vezi: Michael Shafir, Între negare și trivializare prin comparație: negarea Holocaustului în țările postcomuniste în Europa Centrală și de Est, Iași: Polirom, 2002.

<sup>37</sup> Vezi: Dalia Bathory, Memorii colective comparate: prăbușirea comunismului și efectele sale asupra memoriilor colective est-europene. Focus: România și Ungaria, teză de doctorat, Cluj-Napoca, 2013; Nedeianu Grama Sidonia, Revoluția română din decembrie 1989, în memoria colectivă și în imaginarul social, teză de doctorat, Cluj-Napoca, 2009.

<sup>38</sup> Se pot menționa: Cristian Tudor Popescu, Filmul surd în România mută: politică și propagandă în filmul românesc de ficțiune (1912-1989), Iași: Polirom, 2011; Valerian Sava, Istoria critică a filmului românesc contemporan: cu o retrospectivă de la începuturi, București: Meridiane, 1999; Călin Căliman, Istoria filmului românesc: (1897-2000), București: Editura Fundației Culturale Române, 2000. Un studiu aflat la intersecția



acestui prin cenzură. În contextul „virulenței“ discursului despre memorie în țările vestice,<sup>39</sup> România pare a avea mult de recuperat.

---

dintre memorialistică și abordare științifică a memoriei filmice a fost realizat de regizorul Alexandru Solomon, *Reprezentări ale memoriei în filmul documentar*, Iași: Polirom, 2016.

<sup>39</sup> Vezi: Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, pp. 2-3.



## 2. Obiectivele și întrebările cercetării

Construcția memoriei colective sau culturale în perioada comunistă și în special abordarea comparativă a acestora reprezintă o temă mai puțin, în România chiar deloc adusă în discuție, în contextul în care, după cum s-a precizat mai devreme, cercetarea memoriei se concentrază preponderent asupra culturilor memoriei definite național, problemicii Holocaustului, asupra abordărilor de tip oral history sau a reprezentărilor trecutului prin intermediul disciplinelor de istorie. În al doilea rând, importanța acestei teme se dovedește cu atât mai mult, cu cât fostele state ale blocului estic nu au fost relaționate din perspectiva producției culturale și cu atât mai puțin a celei cinematografice. În timp ce în România prevalează abordările analitice sau foiletoniste ale unor producții cinematografice de referință, cercetarea DEFA este relaționată îndeosebi cu școlile vestice precum neorealismul italian, nouvelle-vague-ul francez, chiar și cu filmul american sau, pe de altă parte, cu școala de film poloneză sau cehoslovacă, însă nu fără a se remarca de fiecare dată faptul că DEFA se situase doar în umbra acestora. Pe de altă parte, discursul antifascist din perioada comunistă este considerat în mod neechivoc drept imperativ politic, în România fiind marginalizat sau chiar blamat drept propagandă. În sfârșit, în contextul actual al tendințelor nostalgice, al ignoranței și al receptării necritice a trecutului (îndeosebi în societatea românească), abordarea științifică a memoriei colective nu își pierde din actualitate sau din relevanța socială, întrucât practicile reamintirii sau construcțiile trecutului din perioada comunistă se pot prelungi în timp, chiar și sub forma a ceea ce Freud numește „compulsia la repetiție.”<sup>40</sup>

Abordarea comparativă a construcției memoriei colective în cele două țări din blocul socialist pornește de la ideea că România și RDG au fost expuse unei ideologii nivelatoare, pe fondul experiențelor diferite ale trecutului. Odată cu integrarea în blocul socialist și influența determinantă a Uniunii Sovietice, memoria oficială aparent nivelatoare, discursul antifascist și implicit viziunea eroizantă a toposului luptătorului comunist în rezistență au reprezentat noul cadru de orientare al memoriei colective. Făcând parte din procesul de formare a identității, memoria colectivă sau culturală s-a construit în comunism, într-adevăr, într-o formă puternic instrumentată politic. Lipsa sau îngrădirea libertății de exprimare a determinat căderea în dizgrație a amintirilor alternative, considerate nu de

---

<sup>40</sup> Despre termenul „Wiederholungszwang” („compulsia la repetiție”) a se vedea: Sigmund Freud, *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*, în: Bernd Nitzschke (Ed.), *Die Psychoanalyse Sigmund Freuds. Konzepte und Begriffe*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011, pp. 173-181.



puține ori contra-amintiri. Însă în cazul cinematografiei se ridică întrebarea negocierii trecutului, cu atât mai mult, cu cât creația artistică, dincolo de caracterul ei partinic și de scopul didactic, dipunea de asemenea de o funcție reflexivă, discursul social despre trecut putând fi preluat, construit sau chiar contracara. Cinematografia, aflată mai mult decât alte domenii culturale sub control politic, a fost deschisă varietății de interpretare a trecutului și implicit a luptătorului în rezistență tocmai datorită filmelor de ficțiune, care permiteau o abordare mai nuanțată a trecutului. Se poate aduce așadar în discuție existența diferitelor conjuncturi de-a lungul perioadei comuniste, în care memoria neoficială s-a conturat în producția culturală sub forma amintirilor alternative, subversive sau contra-amintirilor. Negocierea trecutului începea, în funcție de libertatea creației artistice, încă din momentul codării mesajului mediatic la nivelul producției filmice, deci înainte ca amintirea individuală a spectatorilor să acționeze corectiv față de această „memorie culturală.” Astfel, cercetarea urmărește negocierea trecutului între actorii responsabili de producția cinematografică, iar cadrul analitic cuprinde nu doar imaginile memoriei și istoriei (*Gedächtnis- und Geschichtsbilder*) rezultate în urma acestei negocieri sau confruntări cu trecutul, ci și formele și procesele memoriei configurate în acest context. Așadar, formele și procesele memoriei din cele două țări vor fi abordate critic prin analiza sistematică a „ilegalistului” și „Widerstandskämpfer-ului” (**luptătorul comunist în rezistență**), toposuri care, stăruind în producțiile cinematografice pe tot parcursul perioadei comuniste, permit o abordare comparativă a subiectului. Integrate drept figuri identitare (*Identifikationsfiguren*) în procesul de legitimare a celor două regimuri, „ilegalistul” și „Widerstandskämpfer”-ul reprezentau tipul eroului rezistenței, a cărui sacrificare a permis construcția noii ordini politice și sociale. Cadrele de orientare și modelele identitare impuse de politica memoriei au atribuit acestor toposuri făcând parte din discursul antifascist și situate sub imperativul prezentului, rolul legitimării regimului, al delimitării față de statele capitaliste și nu în ultimul rând față de propriul trecut. Pe de altă parte, posibilitățile de interpretare atribuite acestor toposuri în funcție de libertatea de creație artistică au determinat deseori acele amintiri alternative sau contrare (*gegenläufige Erinnerungen*) ce corespundeau unui deziderat individual sau moral de reconciliere cu trecutul. Ofertele de interpretare (*Deutungsangebote*) sau modurile de lectură (*Lesarten*) situate sub semnul prezentificării nu pot fi atribuite doar politicii memoriei, ci și unei viziuni critice sau chiar aprobatoare a regimului comunist.



Așadar, se formulează în mod concret următoarele întrebări ale cercetării:

*În ce măsură s-a schimbat confruntarea filmică cu trecutul recent respectiv comprehensiunea filmică a trecutului de-a lungul perioadei comuniste în cele două țări?*

Interferența dintre memoria comunicativă și cea culturală se va reliefa prin comparația construcțiilor memoriei în România și Republica Democrată Germană, această întrebare fiind reluată la finalul lucrării, în urma analizei toposurilor filmice și a procesului de negociere a trecutului.

*Ce fel de procese și forme ale memoriei se conturează? În ce măsură se poate vorbi despre o reprimare a trecutului, despre un abuz al memoriei colective sau despre încercarea de a ocoli memoria oficial impusă?*

Considerând că formele reamintirii și ale memoriei nu se transformă de la o producție cinematografică la alta, acestea vor fi contextualizate în relație cu politica culturală la finalul analizei de film. Reprimarea sau uitarea socială pot apărea în procesul selectiv al reamintirii fie ca o necesitate, fie în mod arbitrar, manifestându-se prin înlăturarea anumitor narațiuni despre trecut, dar și prin compulsiile la repetiție („*Wiederholungszwang*“). Abuzul memoriei colective se poate manifesta, pe de altă parte, prin cultul memoriei, victimizare sau trivializare.

Măsura în care memoria oficială și contra-memoria, respectiv amintirile contrare (*gegenläufige Erinnerungen*) ce decurg din acestea, ajung sau nu la un punct de convergență, se va urmări în analiza de film, în care se va evidenția perspectivarea construcțiilor trecutului, posibilitățile de interpretare sau modurile de lectură oferite și în sfârșit, negocierea trecutului între realizatorii de film și funcționarii culturali și politici.

*În ce măsură sunt influențate aceste forme ale reamintirii și memoriei de politica culturală din blocul estic, de cea națională sau de schimbările socio-politice din perioada comunistă?*

Analiza contextuală a construcțiilor filmice ale trecutului (în analiza de film: producția filmului, teme și motive, conținutul și modul de reprezentare) și relaționarea formelor de reamintire (*Erinnerungsformen*) cu schimbarea politicilor culturale vor genera răspunsuri la această întrebare.

*Modul în care s-a utilizat filmul ca medium al memoriei pentru a construi anumite versiuni ale trecutului este o altă întrebare legată de construcția toposurilor. Aici se vor urmări*



*aspecte precum direcționarea informației (Informationslenkung) și modalitățile de interpretare oferite (Deutungsangebote).*

În acest sens, se ridică în continuare întrebarea, cum a fost negociată reprezentarea filmică a trecutului recent și implicit toposurile privind *kommunistischer Widerstandskämpfer* și *illegalistul* între cineaști și funcționarii politici în momentul producției filmice? În ce măsură s-a reflectat această negociere în film sau a fost preluată de către critică?

Construcția filmică a acestor toposuri se va urmări în mod concret prin analiza personajelor și implicit prin evidențierea relațiilor de „proximitate-distanță” față de spectatori („*Nähe und Distanz*“-*Relationen zu den Zuschauern*) precum și a procesului de identificare personaj-spectator („*identifikatorische Nähe*”/ „*implication*”).<sup>41</sup> Aceste concepte analitice ridică alte întrebări specifice, care se vor explica pe parcursul analizei de film.

*Cum se transformă reprezentarea filmică a acestor toposuri?*

Transformarea acestor construcții ale trecutului de-a lungul perioadei comuniste indică, într-un final, transformarea formelor de reamintire și a comprehensiunii trecutului.

---

<sup>41</sup> Acești termeni de analiză au fost introduși de: Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, 4. aktual. und erarb. Aufl., Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2007, pp. 57-58; p. 128; Jens Eder, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, 2. Aufl., Marburg: Schüren, 2014, p. 725.



### 3. Demersul metodologic și limitele abordării științifice

#### 3.1. Abordarea teoretică

Cadrul teoretic se bazează pe instrumentarul conceptual al abordărilor semioticii culturale, sociologice și naratologice precum și pe teorii ale memoriei<sup>42</sup> fundamentate pe aspectul determinării sociale a memoriei în sensul lui Maurice Halbwachs. Pornind astfel de la o abordare constructivistă, se va susține împreună cu Maurice Halbwachs faptul că prin comunicare, memoria individuală este condiționată de cadrele sociale și, într-un sens extins, de cele mediatice. Aleida și Jan Assmann completează teoria memoriei sociale prin diferențierea conceptuală între *memoria comunicativă și cea culturală (kommunikatives- und kulturelles Gedächtnis)*.<sup>43</sup> Pentru a putea integra filmul de ficțiune respectiv reprezentarea cinematografică și negocierea trecutului în discursul memoriei celor două țări, se va recurge mai întâi la memoria comunicativă și culturală. Abordarea critică a conceptelor introduse de Assmann va releva complementaritatea acestor două forme de memorie prin care se înfirmă în cele din urmă apariția lor izolată. În acest sens, se va recurge la argumentul conform căruia filmul abordând subiectul trecutului recent poate fi considerat atât obiectul memoriei comunicative cât și al celei culturale: în primul rând pentru că tematizând trecutul recent, acesta poate genera în contextul amintirilor individuale sau al memoriei generaționale o negociere a trecutului atât în momentul producției cât și în cel al receptării. Pe de altă parte, filmul se poate înscrie în memoria culturală atunci când cunoașterea trecutului, construcțiile memoriei colective sunt transpuse pe suporturi materiale pentru generațiile viitoare, astfel având loc o extindere a cadrului spațio-temporal în construcția memoriei. Însă limitele teoriei assmanniene se conturează atunci când se ridică problema actorilor implicați în acest proces sau a construcției anumitor toposuri ale memoriei. Pentru a depăși acest aspect, se va recurge la conceptul „construcțiilor realității” (*Wirklichkeitskonstruktionen*) elaborat de Siegfried J. Schmidt, conform căruia mediile sau media audiovizuală sunt utilizate ca instrument în articularea unor „construcții ale realității”, transmise sau receptate doar în urma observației respectiv atribuirii de sens (*Bedeutungszuschreibung*) de către receptori. Aici se va urmări astfel aspectul utilizării mediumului film în transmiterea anumitor construcții ale realității respectiv ale trecutului.

---

<sup>42</sup> Asupra acestor teorii se va reveni în capitolul referitor la memoria colectivă.

<sup>43</sup> Vezi: J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 2000; A. Assmann, *Erinnerungsräume*, 2009.



### 3.2. Conjuncturile perioadei comuniste

Creația artistică a fost condiționată politic îndeosebi în regimuri autoritare sau dictatoriale. Instrumentarea artei, istoriografiei și memoriei colective servea construcției legitimității politice, procesul creației artistice implicând o relaționare mai mult sau mai puțin tensionată între creatorii de cultură și responsabili politici, mai concret, un proces de negociere. Intensificarea sau destinderea confruntării cu trecutul, ceea ce trebuia readus în memorie sau trecut sub tăcere puteau fi de asemenea influențate de factori politici și socio-culturali.

Conjuncturile perioadei comuniste luate în considerare în această cercetare cuprind o serie de evenimente care au influențat producția cinematografică și discursul despre trecutul recent și care se desprind din politicile culturale și ale memoriei, se desfășoară pe plan internațional sau național și vizează atât directivele politice cât și transformările sociale. Contextul istoric este privit, astfel, nu doar sub aspectul oficial al politicilor culturale, ci și din perspectiva transformărilor sociale. Pentru a integra însă România și RDG în același cadru analitic, ambele țări sunt situate în contextul mai larg al blocului socialist – segmentarea temporală vizând mai precis: perioada stalinistă, perioada de liberalizare a lui Nikita Hrușciiov, perioada Brejnev și în final perioada reformatoare a glasnost-ului și perestroikăi –, depășindu-se astfel decalajul temporal în politica culturală și a memoriei din cele două țări. Dincolo de această structură, se vor evidenția în primul rând momentele de cotitură și transformările în politica culturală și a memoriei desfășurate la nivel național și consecințele acestora asupra construcțiilor filmice ale trecutului.

### 3.3. Observații preliminare asupra analizei de film

Producțiile cinematografice sunt considerate, în cadrul acestei cercetări, medii sau mijloace ale memoriei colective îndeplinind mai puțin rolul de stocare, cât de răspândire a conținuturilor mnezice. Prin intermediul **analizei de film**<sup>44</sup> se va evidenția modul în care cunoașterea despre trecut negociată în cadrul memoriei comunicative este transpusă în memoria culturală a filmului. Acest demers implică în primul rând o investigație mai atentă nu doar a conținutului, ci și a modului de reprezentare a mesajului filmic. Filmul de

---

<sup>44</sup> Metoda analizei de film se bazează pe următorii autori: Knut Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, 2007; Jens Eder, Die Figur im Film, 2014; Lothar Mikos, Film- und Fernsehanalyse, Konstanz: UVK, 2003; Thomas Kuchenbuch, Filmanalyse: Theorien, Methoden, Kritik, 2. Aufl., Wien: Böhlau, 2005; Helmut Korte, Einführung in die systematische Filmanalyse, 3. Aufl., Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004; Gillian Rose, Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials, London-Thousand Oaks-New Delhi: Sage Publications, 2001.



ficțiune este definit de filmologul german Knut Hickethier drept narațiune (*Erzählung*) având capacitatea de a transmite mesaje, fie și contradictorii, la nivelul conținutului, dramaturgiei, personajelor sau al contextului.<sup>45</sup> Structurarea sensurilor se face așadar „la nivelul textului vorbit, al imaginii, structurii imaginilor și al racordului lor (montaj)“ dar și prin „interacțiunea diferitelor niveluri de expresie și de transmitere a mesajelor“ (t.a./ „auf der Ebene des gesprochenen Textes, des Abgebildeten, der Struktur der Bilder und ihrer Verbindung (Montage)“, aber auch „im Spiel der einzelnen Ausdrucks- und Mitteilungsebenen“).<sup>46</sup> Prin interacțiunea dintre imagine și sunet „imaginile devin relatabile“ iar „în același timp, narațiunea [poate fi] vizualizată“ (t.a./ „die Bilder erzählbar“ und „damit zugleich das Erzählen visualisiert“), permițând întrepătrunderea narațiunii cu reprezentarea vizuală.<sup>47</sup> Astfel, filmul poate fi considerat o narațiune în care mesajele sunt construite pe mai multe planuri.

O altă observație cu privire la analiza de film vizează diferențierea conceptuală între filmul istoric și filmul care abordează trecutul recent, chiar dacă în literatura de specialitate aceste genuri se întrepătrund. De asemenea, pentru a evita atributul „film antifascist“, denumire utilizată îndeosebi în cazul producțiilor DEFA, dar față de care mulți cinești se distanțează, se va recurge la descrierea acestor producții cinematografice drept filme de ficțiune care tematizează trecutul recent sau istoria contemporană și a căror acțiune este plasată în cadrul spațio-temporal al secolului al XX-lea.

Filmele de referință au fost selectate pornind de la relevanța lor socială conferită de mediatizarea acestora înainte și după premieră,<sup>48</sup> renumele regizorilor și parțial de numărul spectatorilor. În sfârșit, pentru fiecare dintre cele patru perioade istorice menționate mai sus s-au selectat două producții cinematografice care tematizează în principal rezistența comunistă, fără a recurge însă în mod unilateral doar asupra așa numitelor „filme comandă“ sau celor propagandistice, ci și asupra producțiilor care conțin elemente critice.

### **3.3.1. Dimensiunile analizei de film<sup>49</sup>**

Analiza de film se bazează pe modelul interacțional: producători – film – societate<sup>50</sup> și va cuprinde dimensiunea imaginii cinematografice, cea a producției filmului, în al treilea rând dimensiunea criticii de film și, într-o măsură mai restrânsă, receptarea de către spectatori.

<sup>45</sup> Vezi: Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, pp. 22-24 și Mikos, Film- und Fernsehanalyse.

<sup>46</sup> Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, p. 23.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>48</sup> Despre conceptele „premediation“, „mediation“ și „remediation“ (Prämediation, Mediation, Remediation) a se vedea Astrid Erll, Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory, în: Erll/ Nünning (Ed.), Media and Cultural Memory, 2008, pp. 389-398, aici: pp. 392-395.

<sup>49</sup> A se vedea design-ul analizei de film din anexă.



Dimensiunea imaginii cinematografice se va restrânge la analiza personajelor, mai concret la imaginea luptătorului comunist în rezistență respectiv a ilegalistului ce reiese din limbajul filmic, evenimentele reprezentate, construcția narativă sau dramaturgică, analiza detaliată a secvențelor reprezentative realizându-se în măsura în care acest lucru se impune prin structura filmului. Pe de altă parte, dimensiunea contextuală a producției cuprinde procesul de negociere între cinești și funcționarii culturali sau de partid, evidențiat în urma consultării materialelor de producție, a documentelor Securității dar și a directivelor politice din domeniul cinematografiei. În final, critica din presă și studiile referitoare la receptarea publicului constituie o bază materială ce vine, fără pretenția exhaustivității, în completarea materialelor de producție, în vederea reliefării discursurilor construite în jurul acestor filme.

### 3.3.1.1. Dimensiunea vizuală

Un model complex de analiză vizuală care aduce personajele în prim plan, dar care va fi aplicat doar parțial în studiul de față, a fost elaborat de Jens Eder sub denumirea „*Uhr der Figur*“.<sup>51</sup> Jens Eder delimitează personajul filmic ca:

- (a) „artefact“
- (b) „ființă fictivă“
- (c) „simbol“ și
- (d) „simptom“.<sup>52</sup>

Nivelul de analiză corespunzător fiecărei categorii cuprinde pe scurt:

- a. Modul de reprezentare (mizanscenă, mișcarea camerei de filmat, montajul, direcționarea informației analizată prin intermediul modelelor naratologice și scenelor-cheie, în care au loc reconfigurări și întorsături ale narațiunii).
- b. Reprezentarea personajelor la nivelul diegetic, al conținutului filmic (aspectul exterior, rolurile sociale, psihologia și motivația personajelor).<sup>53</sup>

Jens Eder consideră acțiunea filmică și cercul personajelor drept unități analitice distincte, dar complementare, prin intermediul cărora cele două niveluri de analiză menționate mai devreme se întrepătrund. Așadar, personajele sunt încadrate în acțiune și în cadrul cercului

---

<sup>50</sup> În special în cazul României, interacțiunea producători – film – societate nu a putut fi urmărită în întregime din cauza materialelor auxiliare insuficiente.

<sup>51</sup> Eder, *Die Figur im Film*, pp. 710-712.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibidem*, pp. 713-719.



de personaje atât ca ființe fictive, la nivelul conținutului, cât și ca artefacte, la nivelul reprezentării.<sup>54</sup> Această întrepătrundere constituie baza analizei personajelor ca:

- c. simbol (evidențierea sensului indirect, pentru a putea stabili conexiuni tematice ale reprezentărilor filmice) și
- d. simptom (oferțele de interpretare atribuite în momentul producției filmice).<sup>55</sup>

Aceste niveluri de analiză permit stabilirea unor tipologii de personaje, descrise de Jens Eder după cum urmează:

- personaje *diegetice* [ca „ființe fictive“ acestea pot fi accentuate din punct de vedere „fiziologic“, „psihologic“ și „social“ („*körperbetont*“/ „*bewusstseinsbetont*“/ „*sozialitätsbetont*“); personajele se pot împărți în tipuri sociale (stereotipizate) („*Sozial(stereo)typen*“) după vârstă, sex, religie și etnie sau pot fi descrise în funcție de gen („*Genreotypen*“)]
- personaje *artificiale* [personajele ca artefact pot fi caracterizate drept „realiste și nerealiste“, „individualizate și tipizate“]
- personaje *simbolice* și
- personaje *simptomatice*.<sup>56</sup>

Încadrarea în cercul de personaje, motivația și modul de reprezentare permit de asemenea alte tipologizări. Jens Eder subliniază într-un final că aceste tipologii nu pot fi aplicate integral în analiza de film, necesitând, și în funcție de accentuarea personajelor în producțiile cinematografice vizate, mai degrabă o adaptare la întrebările cercetării.<sup>57</sup>

Întrucât, în cercetarea de față, dimensiunea vizuală a analizei de film este corelată și cu receptarea publicului, nu se mai ridică simpla întrebare privind semnificațiile personajelor în sine, ci semnificațiile asupra cărora este direcționată atenția spectatorilor prin ofertele de interpretare (*Deutungsangebote*). Personajele sunt considerate în acest sens „factori socio-culturali și elemente de legătură între producție și receptare“ (t.a./ „*soziokulturelle Faktoren und als kausale Bindeglieder zwischen Produktion und Rezeption*“),<sup>58</sup> în contextul în care acestora li se poate atribui o funcție exemplară, de identificare sau de orientare.<sup>59</sup>

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, pp. 719-722.

<sup>55</sup> *Ibidem*, pp. 722-724.

<sup>56</sup> *Ibidem*, pp. 727-728.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 728.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 723.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 724.



Practicile de vizionare ale spectatorilor, mai exact modul de a privi imaginea cinematografică, erau îndreptate în principal asupra actorilor și personajelor. Aceste practici au fost subliniate în câteva studii de receptare realizate în RDG. Așadar, „receptarea centrată pe personaje“ evidențiasse legătura dintre actori și interpretarea rolurilor, mai exact totalitatea rolurilor filmice interpretate de către un actor, pe de o parte, și reprezentarea în sine a personajelor, pe de altă parte. În timp ce decizia spectatorilor de a viziona un film era influențată de actori, receptarea filmului și dezbaterile post-receptare erau marcate în schimb de personajele filmice.<sup>60</sup> Se ridicase în acest sens întrebarea privind identificarea spectatorilor cu personajele reprezentate, prin atribuirea simpatiei. Însă „principiul asemănării și al complementarității“ (t.a./ „Ähnlichkeits- und Komplementärprinzips“) nu putea fi realizat cu desăvârșire, motiv pentru care nici identificarea nu se putea atinge în întregime. Tot în acest context, încălcarea așteptărilor publicului prin caracterul personajelor nu era definită drept distanțare, ci „identificare critică.“<sup>61</sup> Ridicând pretenția unei identificări, fie ea critică sau nu, aceste studii arată de fapt importanța acordată procesului de identificare a spectatorilor cu personajele respectiv actorii.

Ținând seama de această intenție de a construi personaje identitare, analiza vizuală va evidenția raportul personaj-spectator drept un raport de apropiere-distanțare și nu unul de identificare, chiar dacă termenul se regăsește în conceptele analitice. Așadar, protagoniștii catalizează desfășurarea acțiunii (*handlungstragende Elemente*), întruchipând figuri identitare (*Identifikationsfiguren*) construite în imaginea cinematografică prin strategii ale „raportului de proximitate-distanță“ față de aparatul de filmat („*Nähe und Distanz*“-*Relation zur Kamera*) și ale „proximității de identificare“ („*identifikatorische Nähe*“).<sup>62</sup> John Fiske menționează în acest sens gradul de implicare („*implication*“) a spectatorilor în acțiunea filmică,<sup>63</sup> în timp ce Jens Eder vorbește despre strategii ale „proximității și distanței imaginative“ („*imaginativer Nähe und Distanz*“) din perspectivă „spațială, temporală, socială, cognitivă și emoțională.“ (t.a./ „*räumlich, zeitlich, sozial, kongnitiv und emotional*“).<sup>64</sup> Atât mijloacele narrative ale direcționării informației, cât și mijloacele cinematografice precum unghiulațiile, cadrajele, montajul respectiv montajul sunetului,

<sup>60</sup> Lothar Bisky/ Dieter Wiedemann, *Der Spielfilm. Rezeption und Wirkung. Kultursoziologische Analysen*, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1985, pp. 81-83.

<sup>61</sup> *Ibidem*, pp. 83-89.

<sup>62</sup> Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, pp. 57-58/ p. 128.

<sup>63</sup> John Fiske diferențiază implicarea activă a spectatorului de identificarea ideologică pasivă, vezi: John Fiske, *Television Culture*, London/ NY: Routledge, 1987, pp. 169-178.

<sup>64</sup> Eder, *Die Figur im Film*, p. 725.



zgomotul și muzica dețin un rol determinant. Încălcarea narațiunii filmice clasice sau a convențiilor estetice pot activa privirea reflexivă a spectatorului, permițând conștientizarea construcției filmice și a ficționalității trecutului reprezentat.<sup>65</sup> Strategiilor limbajului filmic bazate pe distanțarea spectatorilor li se opun convențiile narative clasice, care prin narațiunea cronologică, planurile medii sau prin construcția coerentă și comprehensibilă a personajelor permit „impresia realității“ (*Eindruck der Realität*), îndeplinind astfel o condiție pentru apropierea spectatorilor față de personaje.

Deoarece personajele sunt caracterizate încă de la apariția lor în primele scene, în analiza de film se va acorda expozițiunii filmice un rol deosebit, luându-se în considerare reprezentarea personajelor prin mijloace cinematografice, prin imagine și sunet sau prin construcții metaforice, dar și caracterizarea lor vizuală sau narativă prin intermediul personajelor secundare.

Măsura în care personajul luptătorului în rezistență catalizează dezvoltarea acțiunii, dar și modul în care acesta se transformă pe parcursul acțiunii, constituie o următoare etapă a analizei în care se va recurge la scene-cheie. Aici se ridică întrebarea: în ce măsură este construit luptătorul comunist în rezistență ca figură identitară, ce oferte de identificare (*Identifikationsangebote*) i se atribuie și unde se încadrează în grila de roluri (*Rollenschemata*)?<sup>66</sup> Deoarece spectatorul se identifică de regulă cu privirea camerei,<sup>67</sup> se va analiza raportul de apropiere-distanță față de aparatul de filmat (*Nähe-Distanz-Relation zur Kamera*) și implicit crearea „proximității imaginative“ (*imaginative Nähe*) respectiv „proximității de identificare“ (*identifikatorische Nähe*) (în text se va utiliza îndeosebi *procesul de identificare personaj-spectator*) și distanțării critice (*kritische Distanz*).

Aprofundând analiza relației dintre personaj și spectator, Jens Eder consideră că implicarea emoțională cu privire la personaje variază de la *simpatie* (atunci când spectatorul, fără a împărtăși aceleași sentimente cu personajul, simte *pentru* acesta), la perspectiva proximității sau distanței față de personaje ducând fie la *identificare* (congruența cunoștințelor între personaje și spectator) sau *empatie* (congruența emoțională între personaje și spectator), și până la distanțarea critică.<sup>68</sup> Se poate remarca și în acest caz rolul

---

<sup>65</sup> Eike Wenzel, *Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den sechziger Jahren*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2000, p. 211; vezi și: Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, pp. 159-160.

<sup>66</sup> Vezi: Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, pp. 165-167.

<sup>67</sup> Vezi: Christian Metz, *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster, 2000, (Originalausgabe 1977), S. 49 ff *apud* Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, p. 167.

<sup>68</sup> Eder, *Die Figur im Film*, pp. 724-726. A se vedea și definiția identificării, empatiei și simpatiei dată de Lothar Mikos, în: Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, pp. 168-171.



determinant al perspectivelor narative (instanțe narative), mișcărilor camerei (încadratura, unghiulația), montajului sau montajului de sunet (vocile din off, voice-over) ș.a.

### **3.3.1.2. Dimensiunea producției filmice și limitele abordării științifice**

Procesul de producție se va urmări de la realizarea conceptului filmic până la aprobarea filmului. În acest context se vor evidenția diferitele viziuni susținute atât de creatorii de film și mai cu seamă de dramaturgi și regizori, cât și de către decidenții politici sau instituțiile decidente, cei din urmă variind după caz de la consilierii din cadrul CC al SED sau PCR până la conducerea grupurilor de creație. Aici se va diferenția între funcționarii culturali și de partid, luând în considerare faptul că în rândul consilierilor din RDG activau îndeosebi creatori de cultură și cineaști aflați în funcții politice, în timp ce în România, pozițiile de conducere și consiliere erau ocupate mai cu seamă de persoane străine domeniului cinematografic. Pe lângă evidențierea diferitelor opinii, se vor urmări modificările propuse și efectuate în realizarea filmului cât și reacțiile apărute în urma acestora, aici formulându-se întrebarea discursurilor sociale, modalităților de interpretare sau modurilor de lectură inserate în film. În cazul ecranizărilor se va recurge la conceptul literar, doar dacă acesta este relevant în procesul de negociere a trecutului sau dacă i se acordă importanță în procesul de producție a filmului.

Trebuie subliniate aici și discrepanțele dintre România și RDG atât cu privire la dimensiunea producției filmului, cât și la dimensiunea receptării acestuia în presă și de către spectatori. În timp ce în cazul RDG s-a reușit o reconstituire a contextului realizării filmului în urma consultării materialelor de producție auxiliare, în cazul României s-a constatat o lipsă considerabilă de documente, cauzată nu atât de comunicarea instituțională bazată mai puțin pe consemnări scrise, cât de carențele în arhivarea și în utilizarea ulterioară a fondurilor arhivistice. În analiza de film s-a recurs astfel și la consultarea altor tipuri de documente, cum ar fi documentele CNSAS sau cele din fondurile Arhivelor Naționale, care nu reflectă în mod direct procesul de producție a filmelor analizate, dar care contribuie la reliefarea acestuia prin planurile tematice sau prin politica cinematografică.

### **3.3.1.3. Dimensiunea receptării filmului (I)**

Receptarea filmului se va lua în considerare pe de o parte prin consultarea presei din acea perioadă, fără a urmări însă o analiză de conținut sau a ridica pretenții de exhaustivitate. În schimb, evidențierea discursurilor și considerațiilor critice se va extinde dincolo de



perioada producției și a premierei, dimensiunea receptării filmului fiind corelată cu procesul de negociere în rândul cineaștilor și funcționarilor culturali sau de partid.

**3.3.1.4. Receptarea filmului (II)** se va evidenția, pe de altă parte, prin consultarea datelor cu privire la public, respectiv a nivelului de participare la spectacolele cinematografice, aspect față de care se impune (pe cât posibil) o privire diferențiată, date fiind practicile educației politice și implicit ale vizionărilor organizate. Așteptările și obișnuințele de vizionare ale spectatorilor au putut fi extrase din puținele studii privind receptarea (îndeosebi cele realizate de Institutul Central al Cercetării Tineretului/ Zentralinstitut für Jugendforschung - ZIJF, sau de CCES, ACIN și de revista „Cinema“) sau din consemnările discuțiilor cu publicul, aceste documente acoperind doar într-o mică măsură problematica receptării filmului.

#### **3.3.1.5. Recontextualizarea**

Negocierea trecutului recent între producătorii de film și reprezentanții organelor de control își are continuitatea în imaginea cinematografică, astfel încât construcțiile trecutului pot fi regăsite nu doar în contextul producției, ci și la nivelul dramaturgiei, a narațiunii sau personajelor. Diferitele semnificații (*Bedeutungsebenen*) create în jurul toposului luptătorului în rezistență relevă importanța intertextualității,<sup>69</sup> care indică relaționarea diferitelor reprezentări cinematografice, dar și raportul lor cu alte texte referitoare la receptarea filmului, cum ar fi relatările din presă. Raportul dintre „text, intertextualitate și context“<sup>70</sup> marchează analiza discursului vizual cu privire la toposul luptătorului în rezistență, acesta fiind recontextualizat la final în legătură cu procesele și formele memoriei colective în România și RDG. Ținând seama de dificultatea unei comparații directe a filmelor, datorată în principal însuși specificului creației artistice și implicit abordărilor diferite ale reprezentărilor cinematografice, perspectiva comparativă se va evidenția mai ales cu privire la construcția memoriei colective, la funcțiile sale atribuite de politica oficială a memoriei (*Erinnerungspolitik*) și la diferitele variații negociate de creatorii de cultură în anumite contexte politice.

---

<sup>69</sup> Prin intertextualitate nu se vor înțelege trimerile directe sau indirecte ale unui film la alte surse textuale sau vizuale, ci ansamblul semnificațiilor și interpretărilor atribuite unui topos, termenul utilizându-se în studiul de față în sensul inter-filmic al construcției și reprezentării toposurilor *kommunistischer Widerstandskämpfer* și *illegalistului* din punct de vedere tematic și estetic. A se vedea în acest sens: Rose, *Visual Methodologies*, pp. 136-137.

<sup>70</sup> Rose, *Visual Methodologies*, 2001.



#### 4. Structura lucrării de cercetare

Cercetarea de față este structurată într-o secțiune introductivă privind considerațiile teoretice asupra memoriei colective și o parte principală a analizei de film.

Pornind de la un cadru teoretic general al memoriei sociale, prima parte formată din trei capitole (cap. II., III. și IV.) se va focaliza treptat asupra construcției filmice a memoriei în perioada comunistă și toposurilor privind luptătorul comunist în rezistență („kommunistischer Widerstandskämpfer“) și „illegalistul“.

Numit sugestiv „memoria ca palimpsest“, cel de-al doilea capitol semnalează faptul că memoria însăși este dublată de teoriile sale expuse și formate deopotrivă prin diversitatea (re)inscripționărilor și perspectivărilor, nu fără a păstra însă urma versiunilor anterioare.

Deoarece tema cercetării se concentrează asupra memoriei construite la nivel colectiv, abordarea teoretică va porni de asemenea de la memoria socială sau memoria existentă într-o societate, în timp ce dimensiunea individual-cognitivă va fi schițată într-o scurtă incursiune în contextul trecerii spre dimensiunea socială. Punctul de pornire și totodată partea centrală a capitolului vizează conceptele *memoriei comunicative* și *culturale* (*kommunikatives- und kulturelles Gedächtnis*) elaborate de Jan și Aleida Assmann (2000/2009), abordarea lor critică îndreptându-se implicit asupra noțiunilor adiacente *floating gap*, *memoria funcțională* și *de stocare* (*Funktions- și Speichergedächtnis*). Construcția memoriei în perioada comunistă, într-un regim dictatorial, implică deopotrivă aspecte precum putere politică, rezistență sau traumă, acestea fiind aduse în discuție la finalul capitolului prin abordările teoretice bazate pe terminologia psihanalizei. Conceptele privind uzul și abuzul memoriei precum și uitarea sau amnezia, deși operaționalizate doar marginal în studiul de față, vin, totuși, în completarea abordărilor principale ale memoriei.

Cel de-al treilea capitol se apropie mai mult de construcția filmică a memoriei și tratează conceptul „mediilor memoriei colective“ teoretizat de Astrid Erll. Filmul de ficțiune va fi încadrat astfel în discursul teoretic al memoriei nu atât din perspectiva instituțională a unui mijloc de comunicare în masă, integrat în ansamblul peisajului cinematografic, cât din perspectiva rolului său social de formare a memoriei, cu care este investit prin întrebuințarea sa de către diferiți actori, dar și prin discursul vizual. Ca obiect al negocierii și medium ce formează și transmite, la rândul lui, mituri și toposuri, filmul de ficțiune este situat așadar între memoria comunicativă și cea culturală. În acest context se ridică pe de o parte problema ficțiunii, sau, după Peter Reichel, a „amintirii inventate“ („erfundene Erinnerung“), cu atât mai mult, cu cât se ia în considerare domeniul „culturii



estetice“ („ästhetischen Kultur“) dar și al istoriografiei, iar odată cu acestea narațiunile istorice care au la bază structura narativă a povestirii cu componentele fictive și factuale inerente acesteia.

Din perspectiva constructivistă – aflată într-o oarecare contradicție cu problema ficțiunii – se ridică pe de altă parte întrebarea referitoare la construcțiile realității (*Wirklichkeitskonstruktionen*) ce implică procese de negociere și prin urmare diferite situații ale comunicării. Măsura în care medium-ul filmului de ficțiune este întrebuințat de către diferiți actori pentru a contura și răspândi anumite construcții ale realității, se va explica teoretic prin conceptele duble „Wirklichkeitsmodelle“ și „Kulturprogramme“ („programe ale culturii“ și „modele ale realității“) cât și prin „Geschichten“ și „Diskurse“ („istorii“ și „discursuri“) elaborate de Siegfried J. Schmidt.

În sfârșit, cel de-al treilea capitol abordează toposurile memoriei colective – „luptătorul comunist în rezistență“ („kommunistischer Widerstandskämpfer“) și „ilegalistul“ – prezente în ambele țări, pe tot parcursul regimului comunist. Dincolo de discursul vizual, se va aduce în prim-plan discursul științific și politic, cât și câteva cazuri individuale concrete, pentru a evidenția contextul socio-politic al construcției toposurilor. Acest capitol se va rezuma însă la o expunere schițată, fără pretenția exhaustivității sau unei analize sistematice.

A doua parte a lucrării cuprinde analiza propriu-zisă a filmelor de ficțiune est-germane și românești. Împărțită în patru cadre tematice, abordarea cronologică corespunde celor patru mari conjuncturi ale politicii blocului estic, subsumând deopotrivă concluziile analizei filmelor. După cum s-a menționat în descrierea abordării metodologice, se vor evidenția în primul rând discursul vizual cu privire la toposurile memoriei colective prin intermediul unei analize de film centrate pe imaginea personajelor și pe direcționarea atenției spectatorilor, iar în al doilea rând procesele de negociere în rândul cineaștilor și funcționarilor politici și culturali. Receptarea producțiilor cinematografice se va lua în considerare doar punctual, prin recenzii din presă și alte informații privind spectatorii.

Primul subcapitol aduce în discuție negocierea trecutului recent în contextul începuturilor producției cinematografice socialiste din România și Germania de Est, al cadrului instituțional și tehnic, al influențelor sovietice și directivelor realismului socialist în creația artistică cât și în contextul experiențelor generației contemporane.

În continuare se va aborda reprezentarea de sine oscilantă a regimurilor socialiste declanșată în urma celui de-al XX-lea Congres al PCUS, urmărind totodată întrebarea: în ce măsură au fost atrase și negociate aceste toposuri în construcția filmică a memoriei nu



doar ca bază de legitimare politică, ci și în sensul unei accepțiuni alternative asupra trecutului recent. Un moment de cotitură în politicile culturale – regăsindu-se atât în cazul RDG prin „Kahlschlag“-ul cultural cât și în România prin „mica revoluție culturală“ proclamată de Nicolae Ceaușescu – a pus capăt acestei perioade oscilante în ambele țări.

În cel de-al treilea subcapitol se vor aborda noile forme și instrumente de consolidare a puterii relevând strategii de legitimare realizate prin construcții ale trecutului aflate sub dezideratul succesului de public, prin noi forme și genuri de reprezentare cinematografică, cât și, la un nivel mai larg, prin evenimentele de masă și înscenările puterii specifice culturii festive. În acest sens, România luase o altă direcție, cea a comunismului național. De asemenea, se poate remarca intensificarea dar și subtilizarea mecanismelor de control ale Staatssicherheit respectiv Securității în domeniul producției cinematografice. În sfârșit, acest subcapitol oferă în urma analizei de film propriu-zise o recontextualizare mai amplă cu privire la construcția vizuală a celor două toposuri, o incursiune în cultura festivă a României și RDG, în care nu se poate trece cu vederea importanța atribuită filmului de ficțiune, cât și o prezentare a rolului Securității și al Stasi în producția cinematografică.

Ultima parte a analizei de film abordează negocierea trecutului în contextul schimbului de generații și conflictelor (inter)generaționale, cauzate de concepțiile divergente ale cineaștilor, spectatorilor și funcționarilor politici și culturali asupra trecutului și creației artistice.

În sfârșit, ultimul capitol „Filmul și memoria în perioada comunistă“ aduce în discuție concluziile analizei de film (re)contextualizate sub aspectul conceptelor teoretice ale memoriei, reliefând modul în care cele două țări s-au raportat la trecut.



## II. Memoria ca „palimpsest“: considerații teoretice privind memoria colectivă

*Memorie, amintire, uitare: observații conceptuale*

Înainte de a aborda diversele teorii ale memoriei se va încerca diferențierea conceptuală între „memorie“, „amintire“ și „uitare“, problematica „memoriei colective“ fiind adusă în discuție ulterior, în a doua parte a capitolului.

Memoria, (re)amintirea sau aducerea-aminte și uitarea sunt procese cognitive aflate într-o relație de interdependență, memoria constituind o condiție pentru reamintire și uitare. Reamintirea, reprezentând procesul selectiv de accesare și reconfigurare a experiențelor din trecut, nu este împiedicată de uitare, ci dimpotrivă, facilitată. Așadar, uitarea nu se opune reamintirii, ci vine în întâmpinarea acesteia. În timp ce memoria reprezintă structura cognitivă, aducerea-aminte și uitarea sunt îmbinate în acest proces cognitiv bazat pe reconstrucție, selecție și prezentificare, a cărei finalitate este amintirea. La rândul ei, amintirea permite recurgerea la memorie.<sup>71</sup> Reamintirea sau aducerea-aminte activează funcțiile memoriei și utilizează scheme narative, permițând astfel articularea comunicativă, recunoașterea și negocierea amintirilor în rândul membrilor unei societăți.<sup>72</sup> Trecutul evocat se reconfigurează cu fiecare act al reamintirii, astfel încât amintirile reflectă nu atât acest trecut, cât prezentul persoanelor care își aduc aminte.

Spre deosebire de studiile culturale care, abordând îndeosebi memoria socială sau colectivă, se îndreaptă de cele mai multe ori spre o accepție metaforică a memoriei ca stocare și a reamintirii ca proces de accesare a experiențelor din trecut, științele cognitive și neuroștiințele contestă funcția de stocare a memoriei și localizarea sa fixă în creierul uman. Memoria nu deține un spațiu de stocare stabil, ci este considerată mai degrabă o rețea neuronală legată de diferite abilități precum percepția, atenția, cogniția, acțiunea și evaluarea. Ea însăși deține capacitatea de a structura și ordona cunoașterea și noile experiențe.<sup>73</sup>

Exceptând conceptele deja teoretizate în literatura de specialitate precum *cultura memoriei* (*Erinnerungskultur*), *memoria comunicativă* și *culturală* (*kommunikatives- și kulturelles Gedächtnis*), *mediile memoriei colective* (*Medien des kollektiven*

---

<sup>71</sup> Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, p. 7.

<sup>72</sup> Siegfried J. Schmidt, *Memory and Remembrance: A Constructivist Approach*, în: Erll/ Nünning (Ed.), *Media and Cultural Memory*, 2008, pp. 191-201, aici: p. 193.

<sup>73</sup> Schmidt, *Memory and Remembrance*, pp. 191-192. Cf. Siegfried J. Schmidt, *Gedächtnisforschungen: Positionen, Probleme, Perspektiven*, în: Siegfried J. Schmidt (Ed.), *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*, 2. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, [1991], pp. 9-55.



*Gedächtnisses*) sau conceptele folosite cu sens identic cum ar fi *locuri ale memoriei* sau ale *amintirii* (*Gedächtnis-* și *Erinnerungsorte*), *politica memoriei* sau *amintirii* (*Gedächtnis-* și *Erinnerungspolitik*) și *conținuturi ale memoriei* sau ale *amintirii* (*Gedächtnis-* și *Erinnerungsinhalte*), *memoria* și *reamintirea* se vor utiliza în cercetarea de față atât la nivel individual cât și la cel colectiv, pe de o parte ca structură și capacitate de stocare, pe de altă parte ca un proces dinamic al accesării și reconstrucției trecutului având ca finalitate *amintirea*. Strâns legată de memorie, amintirea este considerată aici drept imaginea mentală a trecutului evocat.



## 1. Memoria individuală și memoria colectivă

Memoria a fost considerată încă din antichitate o formă de cunoaștere a unui lucru absent, fiind ilustrată în dialogurile platoniciene prin metafora bucății de ceară. Recunoașterea urmei impregnate în ceară presupune nu doar reamintirea susținută în acest caz de imaginație, ci ridică și problema uitării „ca ștergere a urmelor și ca nepotrivire a imaginii prezente cu amprenta lăsată de un inel în ceară.”<sup>74</sup> Dimensiunea temporalității este adusă în discuție de Aristotel, memoria fiind definită ca reprezentare a unui lucru perceput sau învățat în trecut. Ea „are ca obiect numai trecutul“, în comparație cu percepția asociată prezentului și așteptarea legată de viitor.<sup>75</sup> Discursul memoriei devine obiectul cercetării științifice abia în secolul al XX-lea, evoluția conceptelor despre memorie diversificând terminologia până la confuzie. Spre deosebire de perspectiva platoniciană bazată pe o relaționare directă a amintirii cu „resursele unui adevăr (interior)“ (t.a./ „mit der Ressource einer (inneren) 'Wahrheit'“), în cercetarea actuală a memoriei se susține teza conform căreia memoria individuală se formează prin comunicare, fiind determinată social.<sup>76</sup> Localizată în creierul uman, memoria individuală se constituie prin raportul reamintire-uitare sub forma unor procese cognitive, caracterizate, conform Aleidei Assmann, prin perspectivitate și netransmisibilitate (*Unübertragbarkeit*). Amintirile sunt validate social abia în procesul de comunicare, moment în care întrepătrunderea cu alte amintiri individuale determină reconfigurarea acestora, iar narațiunile le conferă „structură și formă“ („Form und Struktur“).<sup>77</sup> Deoarece individul și implicit actul individual al reamintirii este localizat într-un spațiu socio-cultural, amintirile se transformă în acord cu prezentul acestui spațiu. Comunicabilitatea directă a experienței individuale este restrânsă așadar din punct de vedere spațial la un anumit mediul social, iar din perspectivă temporală la perioada coexistenței a 3-5 generații.<sup>78</sup>

Spre deosebire de abordările teoretice în domeniul studiilor culturale, care accentuează doar anumite segmente ale memoriei colective, alte discipline precum științele cognitive și neuroștiințele se concentrează asupra funcțiilor amintirii și memoriei individuale, contestând existența memoriei sociale. Recurgând la sistematizări taxonomice, aceste

---

<sup>74</sup> Paul Ricoeur, *Memoria, istoria, uitarea*, Timișoara: Amarcord, 2001, p. 22.

<sup>75</sup> „but the object of memory is the past“, in: Aristotel, *On Memory and Reminiscence*, *Parva naturalia*, <http://www.grtbooks.com/exitfram.asp?idx=0&yr=-384&aa=AA&at=AA&ref=aristotle&URL=http://classics.mit.edu/Aristotle/memory.html>, 8.09.2012; Ricoeur, *Memoria, istoria, uitarea*, p. 31.

<sup>76</sup> A. Assmann, *Vier Formen des Gedächtnisses*, în: EWE, p. 184.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 185.



discipline diferențiază spre exemplu segmentele operaționale ale memoriei individuale după cum urmează:

- 1) episodisches Gedächtnis (autobiographische Erinnerung; bezieht sich auf subjektive Erfahrungen);
  - 2) semantisches Gedächtnis (Wissen, das nicht unbedingt einen autobiographischen Bezug hat und keinen bewussten Erinnerungsvorgang voraussetzt, aber einen expliziten Charakter hat);
  - 3) implizites Gedächtnis (frühere Erfahrungen beeinflussen unbewusst das menschliche Verhalten. Diese Gedächtnisform unterteilt sich weiterhin in:
    - (a) Bahnungseffekte;
    - (b) prozedurales Gedächtnis;
    - (c) Konditionierungseffekte);
  - 4) Kurzzeit- oder Arbeitsgedächtnis (ermöglicht die Aufbewahrung von Informationen für einige Sekunden);
  - 5) sensorische Kurzzeit- und Ultrakurzzeitgedächtnissysteme (ikonisches- und Echo-Gedächtnis)<sup>79</sup>
- 
- 1) memoria episodică (amintirea autobiografică; se referă la experiențele subiective);
  - 2) memoria semantică (cunoaștere care nu are neapărat implicații autobiografice și nu presupune un act conștient al reamintirii, având însă un caracter explicit);
  - 3) memoria implicită (experiențele trecute influențează în mod involuntar comportamentul uman. Această formă a memoriei se diferențiază în continuare prin:
    - (a) priming
    - (b) memoria procedurală
    - (c) efecte de condiționare);
  - 4) memoria de scurtă durată sau de lucru (permite stocarea informațiilor timp de câteva secunde);
  - 5) sisteme senzoriale ale memoriei de scurtă durată și foarte scurtă durată (memoria iconică și memoria-ecou) (t.a.)

Pornind cercetarea empirică a memoriei sociale de la o abordare specifică științelor cognitive, Harald Welzer definește memoria individuală ca un complex format din diferite sisteme ale memoriei ce se diferențiază prin gradul de conștientizare și inconștientizare cât și prin funcțiile îndeplinite, evaluarea experiențelor evocate fiind puternic marcată de aspectul emoțional.<sup>80</sup> Din perspectiva psihologiei sociale, Jürgen Straub susține teza conform căreia amintirile ar trebui considerate nu doar niște „procesne neuronale sau cognitive“, (t.a./ „nicht nur als neuronale oder kognitive Prozesse“) ci și „*actiuni* (subl. autorului) (simbolice, imaginare).“ (t.a./ „sondern auch als (symbolische, imaginative)

---

<sup>79</sup> Edgar Erdfelder, Auf dem Wege zu einer interdisziplinär verwendbaren Systematik des Gedächtnisses?, în: EWE, pp. 197-200, aici: pp. 198-199. Pentru alte clasificări din perspectiva științelor cognitive cf. Harald Welzer, Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung, München: C. H. Beck (Beck'sche Reihe), 2005; Schmidt (Ed.), Gedächtnis, 1992; Hans J. Markowitsch, Cultural Memory and the Neurosciences, pp. 275-283 și David Manier/ William Hirst, A Cognitive Taxonomy of Collective Memories, pp. 253-262, în: Astrid Erll/ Ansgar Nünning, Media and Cultural Memory/Medien und kulturelle Erinnerung, Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2008.

<sup>80</sup> Harald Welzer, Weiße Flecken und Grenzkonflikte - die Kartierung des Gedächtnisses, în: EWE, pp. 230-231, aici: p. 230.



*Handlungen*“).<sup>81</sup> Așadar, dincolo de aspectul emoțional, dimensiunea cognitivă a memoriei poate fi discutată și în contextul social, în măsura în care memoria individuală – în sensul lui Maurice Halbwachs – este influențată de apartenența și implicarea activă a indivizilor în diferite grupuri și comunități ale memoriei, pornind de la comunități ale memoriei familiale și generaționale până la comunități politice, confesionale sau culturale. Discursurile aferente acestor comunități sunt preluate de indivizi, prelucrate cognitiv și reconfigurate prin relaționarea lor cu propriile experiențe de viață.

### **1.1. Cadres sociaux ale memoriei individuale**

În cercetarea științifică privind memoria colectivă s-au conturat aproape concomitent două direcții distincte: abordarea sociologică adoptată de Maurice Halbwachs și cea din perspectiva istoriei culturale urmată de Aby Warburg în încercarea sa de a surprinde memoria vizuală europeană.<sup>82</sup> În timp ce Maurice Halbwachs subliniază importanța comunicării directe în construcția memoriei colective,<sup>83</sup> Aby Warburg insistă în teoria sa privind „Pathosformel“ asupra materialității culturii și implicit asupra răspândirii conținuturilor mnezice și a afectelor prin funcția simbolică a artei.<sup>84</sup> Dincolo de arhetipurile memoriei în istoria imaginarului european, teoria cadrelor sociale elaborată de Maurice Halbwachs este relevantă ca punct de pornire a prezentului studiu, întrucât abordează construcția socială a memoriei într-un cadru spațio-temporal mai restrâns. Discipol al școlii durkheimiene, Halbwachs introduce paradigma memoriei sociale, fiind primul teoretician care privește reprezentările trecutului din perspectivă sociologică.

Lăsând deoparte accepțiunea cognitivă care acordă întâietate percepției individului, Halbwachs dezvoltă în anii 1920 teoria cadrelor sociale (*cadres sociaux*), considerându-le o condiție a memoriei individuale.<sup>85</sup> Spre deosebire de vis, căruia Halbwachs îi acordă o funcție autoreferențială, amintirile individuale se află într-o continuă interacțiune cu amintirile celorlalți, sprijinindu-se deopotrivă „pe marile cadre ale memoriei sociale.“ (t.a./ „auf die großen Bezugsrahmen des Gesellschaftsgedächtnisses.“).<sup>86</sup> Halbwachs subliniază

---

<sup>81</sup> Jürgen Straub, *Multidisziplinäre Gedächtnisforschung revisited: Aleida Assmanns begriffliche Unterscheidungen und theoretische Integrationsbemühungen*, în: EWE, pp. 227-229, aici: p. 227.

<sup>82</sup> Vezi: Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, 2000.

<sup>83</sup> Maurice Halbwachs, *Memoria colectivă*, Iași: Institutul European, 2007.

<sup>84</sup> Vezi: Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, 2000.

<sup>85</sup> Vezi: Maurice Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Geldsetzer Lutz (trad.), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985 și Maurice Halbwachs, *Memoria colectivă*, Iași: Ed. Institutul European, 2007.

<sup>86</sup> Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, p. 72.



în acest sens<sup>87</sup> rolul socializării și al convențiilor sociale în formarea conștiinței de sine și a memoriei individuale, întărind această concepție prin argumente precum imposibilitatea evocării experiențelor din prima copilărie, internalizarea amintirilor străine sau însușirea limbii ca act mnemotehnic și condiție în construirea memoriei.

Situarea amintirilor individuale în cadrele sociale ale memoriei se desfășoară așadar atât în mod direct, prin procesul socializării individului în diferite comunități, cât și, în sens extins, prin influența modelelor sociale de gândire (*Denkschemata*).<sup>88</sup> Reamintirea presupune astfel un act comunicativ în care amintirile individuale sunt provocate de stimuli externi, coordonate de discursurile sociale și organizate, prin intermediul cadrelor sociale ale memoriei, după logica societății. Halbwachs subliniază deci „sociogeneza memoriei“ („Soziogenese des Gedächtnisses“), dar și capacitatea sa de „reconstruire“ („Rekonstruktivität“),<sup>89</sup> în contextul în care diferitele comunități ale memoriei nu sunt doar orientate de „cadrele semantice“ sau modelele de gândire, ci se implică activ în restructurarea sau reinventarea acestora, astfel conferindu-li-se „statutul unei ficțiuni“ („Status einer Fiktion“).<sup>90</sup> În linii mari, cadrele sociale ale memoriei și odată cu acestea comprehensiunea trecutului se transformă cu precădere în cazul schimbului de generații, a transformării mijloacelor de comunicare sau în urma schimbării unui regim politic, reliefând un proces dinamic în care funcția selectivă a amintirii și uitării iese cu atât mai mult în evidență.<sup>91</sup>

Însă memoria colectivă nu se limitează doar la o interacțiune socială în sens restrâns, nici la un imaginar social ce dispare odată cu o generație. Desprinsă de corpul uman, memoria a fost „reanimată“ prin artefacte, ulterior prin scriere și păstrată în „texte“ pentru o perioadă îndelungată. Preluând o altă structură materială, ea a extins situația comunicării dincolo de generații. Aici se ridică problema interacționismului simbolic prin care

---

<sup>87</sup> Maurice Halbwachs își dezvoltă teoria în trei lucrări: *Les cadres sociaux de la mémoire* [1925], *La mémoire collective* [1950] și *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte* [1941]. Studiul de față se bazează pe: Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, 1985 și Halbwachs, *Memoria colectivă*, 2007.

<sup>88</sup> Vezi: Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, p. 15.

<sup>89</sup> Vezi: Aleida Assmann/ Jan Assmann, *Das Gesteirnis im Heute. Medien und soziales Gedächtnis*, în: Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt, Siegfried Weischenberg (Ed.), *Die Wirklichkeit der Medien: eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994, pp. 114-140, aici: p. 118.

<sup>90</sup> A. Assmann/J. Assmann, *Das Gesteirnis im Heute*, 1994, p. 118.

<sup>91</sup> Partea referitoare la teoria cadrelor sociale elaborată de Maurice Halbwachs a fost publicată de către autoare într-un articol privind perioada tranziției postcomuniste în România: Antonela Gyöngy, *Eliten zwischen Kontinuität und Wandel. Gedächtnistheoretische Überlegungen zur postsozialistischen Transformation*, Donau-Institut Working Paper No. 48, Budapest, 2014.



societatea se raportează la trecut, construindu-și semne și medii simbolice.<sup>92</sup> Prin urmare, aspectul sistemic postulat de Maurice Halbwachs în interacțiunea dintre memorie, conștiință și comunicare poate fi completat de materializarea memoriei sub forma produselor culturale. Pentru a sublinia din punct de vedere analitic această diferență, se vor defini alte două concepte ale memoriei colective: memoria comunicativă și cea culturală, însă nu înainte de o scurtă descriere a cadrelor mediatice ale memoriei.

## 1.2. *Cadres mediaux* ale memoriei

Interacțiunea bazată pe medii și semne simbolice<sup>93</sup> evidențiază determinarea mediatică și implicit cadrul mediativ al memoriei, prin care se poate observa nu doar procesul de externalizare a amintirii, ci și construcția memoriei culturale, instituționalizate de către „experți ai memoriei“ („Erinnerungsexperten“.)

Încadrându-se în ceea ce Maurice Halbwachs numea *cadres sociaux de memoire*, Astrid Erll evidențiază prin conceptul *cadres mediaux*<sup>94</sup> aspectul mediativ al memoriei. Memoria colectivă se construiește nu doar prin intermediul interacțiunii sociale directe, ci și în relația cu mijloacele de comunicare, fie ele de natură tehnică sau artistică. Pe lângă memoria bazată pe comunicarea directă și apartenența la un grup social, Halbwachs însuși subliniază rolul mediilor sau mijloacelor de comunicare – mai exact al cărților, imaginilor, scrierilor – în formarea unei conștiințe sociale. Mai mult decât cadrele sociale, cadrele mediatice amplifică dimensiunea socială a memoriei prin aducerea în prezent a experiențelor proprii, dar mai ales a celor străine. Departă de a fi neutră, reactualizarea mediatică a amintirii lasă amprenta „aparaturii“ asupra conținutului vehiculat.<sup>95</sup> Suporturile mediatice alese de un grup social sau de o comunitate a memoriei pentru a-și reprezenta trecutul, conturează de asemenea imaginile mentale și diferitele versiuni ale trecutului.

Media constituie o forță generatoare de memorie (*gedächtnisformierende Kraft*) și în cadrul restrâns al memoriei familiale. Harald Welzer semnalează îndeosebi rolul filmelor de ficțiune în structurarea narativă a amintirilor, întrucât în discuțiile de familie, fragmente din narațiunea filmică au fost fie relaționate cu propriile experiențe de viață, fie îmbinate într-un model narativ și însușite amintirilor individuale. Aducând în prim plan „crearea

---

<sup>92</sup> Vezi: Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: C.H. Beck, 2006, pp. 31-36; Jan Assmann, *Erinnern, um dazuzugehören. Kulturelles Gedächtnis, Zugehörigkeitsstruktur und normative Vergangenheit*, în: Kristin Platt/ Mihran Dabag (Ed.), *Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten*, Opladen: Leske + Budrich, 1995, pp. 51-75.

<sup>93</sup> Vezi: A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, p. 33.

<sup>94</sup> Vezi: Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, pp. 140-142.

<sup>95</sup> Vezi: Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, p. 141.



comună a trecutului prin conversație“ (t.a./ „gemeinsamen Verfertigung der Vergangenheit im Gespräch“), cercetarea bazată pe studii de istorie orală evidențiază totodată aspectul mediativ al narațiunilor și implicit al procesului de reamintire.<sup>96</sup>

Rolul media ca suport, vehicul și catalizator al memoriei colective marchează fiecare epocă, în măsura în care determină stocarea și accesul la informațiile privind trecutul și modelează prin materialitatea tehnologiei cadrele de referință sociale și mediatice ale memoriei.

Pornind de la Maurice Halbwachs, Astrid Erll introduce conceptul mediilor memoriei colective („Medien des kollektiven Gedächtnisses“), atribuindu-le „puterea formativă de memorie“ (t.a./ „gedächtnisbildende Macht“)<sup>97</sup> datorită capacității lor de a preforma percepția și a acționa ca stimul în evocarea amintirilor, permițând accesul la cunoașterea și modelele de gândire și experiență (t.a./ „Denk- und Erfahrungsströmungen“)<sup>98</sup> specifice unui grup social. Asupra acestui concept și rolului său în construcția memoriei colective se va reveni însă în capitolul III.

---

<sup>96</sup> Vezi: Welzer, Das kommunikative Gedächtnis, pp. 185-206, citat: p. 192. Citatul face referire și la titlul expunerii aceluiași autor: Harald Welzer, Das gemeinsame Verfertigen von Vergangenheit im Gespräch, în: Harald Welzer (Ed.), Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung, 1. Aufl., Hamburg: Hamburger Edition, 2001, pp. 160-178.

<sup>97</sup> Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, p. 142.

<sup>98</sup> Maurice Halbwachs, Das kollektive Gedächtnis, Frankfurt am Main: Fischer, 1991 [1950], p. 50 *apud* Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, p. 141.



## 2. Construcția socială a memoriei

### *Memorie colectivă?*

Incapacitatea unui colectiv, unei comunități sau societăți de a evoca amintiri și a deține o memorie a dus la receptarea controversată în special în cadrul teoriei cognitive și neuroștiințelor a conceptului „memoriei colective” considerat doar o extindere metaforică a memoriei individuale. „Memoria colectivă” elaborată de Maurice Halbwachs a fost pe de o parte contestată drept „fictivă”,<sup>99</sup> iar pe de altă parte confirmată pe baza considerării amintirii individuale drept un proces social sau drept rezultat al narațiunilor comune constituite într-o societate prin procese comunicaționale.<sup>100</sup> Memoria individuală, deși inherentă creierului uman, deci unei „rețele neuronale” („neuronales Netzwerk”), nu poate fi constituită în mod independent. Urmărind interdependența dimensiunii neuronale, sociale și culturale a memoriei, în viziunea Aleidei Assmann, problematica „memoriei colective” poate fi evitată într-o oarecare măsură, fără a ridica însă pretenția unei accepții lipsite de orice sens metaforic.<sup>101</sup>

Dincolo de observațiile critice privind transpunerea memoriei la nivel colectiv și implicit a omogenizării fenomenelor inerente culturii memoriei, Astrid Erll pledează pentru indispensabilitatea memoriei colective ca „termen generic pentru toate procesele organice, mediatice și instituționale” (t.a./ „Oberbegriff für all jene Vorgänge organischer, medialer und institutioneller Art”) și studierea interrelației acestora.<sup>102</sup> În acest sens, cercetătoarea diferențiază două moduri de abordare a memoriei din perspectiva studiilor culturale: *memoria colectivă ca metaforă*, care aduce în prim plan memoria societății cu procesele de instituționalizare și canonizare aferente, iar în al doilea rând *memoria ca metonimie*, care pornește de la memoria individuală și determinarea sa socio-culturală, în sfârșit de la „contextele colective”. (t.a./ „kollektive[n] Kontexte[n]” - subl. a.).<sup>103</sup> Necesitatea delimitării analitice ale acestor abordări și forme ale memoriei, care pot surprinde cultura memoriei (*Erinnerungskultur*) doar într-un raport de interacțiune, nu împiedică însă utilizarea termenului generic al memoriei colective. Deși lasă deschisă această problematică, Astrid Erll sugerează înlocuirea memoriei arhivelor, a literaturii sau

---

<sup>99</sup> Vezi: Marc Bloch, *Mémoire collective, tradition et coutume*, în: *Revue de Synthèse Historique*, 40, 1925, 78-83 *apud* A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, p. 29.

<sup>100</sup> Pethes, *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien*, p. 53 și A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, p. 29.

<sup>101</sup> A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, p. 35.

<sup>102</sup> Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, p. 6.

<sup>103</sup> *Ibidem*, pp. 96-97; citat: p. 96.



a instituțiilor de învățământ, mai exact înzestrarea acestora cu o memorie, în favoarea utilizării unor concepte precum „mediile“ sau „instituțiile“ memoriei colective.<sup>104</sup>

James Wertsch recurge de asemenea la problematica memoriei „colective“ indicând în locul unei abordări metaforice urmărirea modului în care procesele de interacționare socială influențează memoria individuală – spre exemplu prin interacțiunea („mediated action“) dintre actori și instrumentele culturale („cultural tools“)<sup>105</sup> – sau modului în care se desfășoară interacțiunea dintre memoria autobiografică și cea colectivă.<sup>106</sup> Wertsch deosebește, pe de o parte, o viziune strictă a memoriei colective care presupune existența unei conștiințe colective și pe care o contestă în conformitate cu Frederic Bartlett invocând argumentul conform căruia memoria societății (*Gedächtnis der Gesellschaft*) ar putea fi înlocuită de memoria existentă într-o societate (*Gedächtnis in einer Gesellschaft*).<sup>107</sup> Pe de altă parte, s-ar putea vorbi mai degrabă despre „distributed collective memory“, mai exact despre discursurile și interpretările cu privire la trecut și resursele narative distribuite într-o societate fie în mod omogen, complementar („complementary distribution“) sau critic („contested distribution“). Distribuția uniformă a narațiunilor în cadrul unui grup este, după cum recunoaște și Wertsch, mai puțin probabilă. Formele complementare sau critice de distribuție reflectă în schimb, în funcție de proximitatea situației de comunicare, interferențele parțiale sau divergențele memoriilor individuale (precum în cazul memoriei oficiale) în cadrul unui sistem social.<sup>108</sup> Așadar, memoria colectivă în sine nu trebuie privită în mod izolat, ci în legătură cu procesele de negociere și actorii intrinseci acesteia. Steffi Hobuß atrage de asemenea atenția asupra faptului că procesele de memorie sau reamintire nu derivă din acțiunile izolate ale unor indivizi, nici din referințele directe la evenimentele istorice, ci se produc odată cu procesele de negociere.<sup>109</sup>

Așadar, negocierea trecutului se va aborda în lucrarea de față în contextul creației cinematografice în România și RDG, memoria colectivă fiind considerată termen generic ce cuprinde diferite narațiuni, forme de reamintire, medii, memoria culturală și comunicativă și care la rândul lor sunt formate și utilizate de către diferiți actori în vederea construcției realității sociale. Din acest motiv nu se va renunța la *memorie* (*Gedächtnis*) în

---

<sup>104</sup> *Ibidem*, pp. 98-99.

<sup>105</sup> James V. Wertsch, *Voices of Collective Remembering*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 37.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>107</sup> *Vezi ibidem*, pp. 21-23.

<sup>108</sup> *Ibidem*, pp. 23-24.

<sup>109</sup> Steffi Hobuß, *Memory Acts: Memory Without Representation. Theoretical and Methodological Suggestions*, în: *In Search of Transcultural Memory in Europe (ISTME) Working Paper*, Nr. 1/ 2013, p. 12.



favoarea termenului „mai dinamic“ al *reamintirii* (*Erinnern/ Erinnerung*), ci se vor păstra ambele concepte, dinamica procesuală revenindu-i termenului de *construcție*.

## **2.1. Memoria comunicativă și construcția memoriei culturale**

### **2.1.1. Delimitarea conceptelor *memorie comunicativă* și *memorie culturală***

Dincolo de inexistența memoriei colective susținută în abordările psihologiei cognitive,<sup>110</sup> se va afirma împreună cu Maurice Halbwachs și Jan/ Aleida Assmann rolul decisiv al societății, al cadrelor sociale în formarea memoriei, încadrându-ne astfel în perspectiva științelor culturale și sociale ale cercetării memoriei (*sozial- und kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung*). Se va susține, prin urmare, argumentul conform căruia o comunitate sau un grup social nu deține o memorie proprie în sens biologic, ci influențează prin actul comunicării, prin stabilirea unor cadre de referință memoria membrilor săi. Plasarea individului în diferite contexte sociale poate evidenția capacitatea acestuia de interiorizare a experiențelor trăite de alte persoane sau de evocare a amintirilor străine.<sup>111</sup>

Cadrelor sociale ale memoriei sunt cele care orientează așadar comprehensiunea trecutului și a prezentului. Pe scară mai largă, tocmai aceste cadre sociale și instituționale au fost instrumentate politic în regimuri autoritare sau dictatoriale în scopul uniformizării memoriei. În pofida propagandei, a cenzurii, a instrumentării textelor și imaginilor, a contribuției monumentelor, ritualurilor de aniversare și comemorare sau altor strategii mnemonice, o memorie colectivă omogenă trebuie pusă totuși sub semnul întrebării.<sup>112</sup> Dacă un regim politic determină obiectivările culturale, acaparează producția culturală, tradiția, istoriografia, instituțiile de cultură sau mediile simbolice ale unei societăți, acest lucru nu înseamnă că deține implicit controlul asupra memoriei comunicative, mult mai fragmentată și dispersată, împinsă în acest caz în mediul privat. Însă acel regim poate impune un cadru instituțional prin care să ghideze memoria comunicativă.

Argumentând cu Jan și Aleida Assmann, acest lucru se datorează diferenței dintre *memoria comunicativă* și *memoria culturală*, constând pe de o parte într-o confruntare cu trecutul recent printr-o interacțiune comunicativă directă, pe de altă parte într-o evocare prin mijloace și suporturi simbolice a unui trecut îndepărtat, unor repere fixe aflate într-un

---

<sup>110</sup> Vezi spre exemplu: Markowitsch, *Cultural Memory and the Neurosciences*, pp. 275-283 și Harald Welzer, *Communicative Memory*, pp. 285-298, în: Erl/ Nünning, *Media and Cultural Memory*, 2008.

<sup>111</sup> Vezi: Aleida Assmann, *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, 3. neu bearb. Aufl., Berlin: Erich Schmidt, 2011, pp. 188-189.

<sup>112</sup> Vezi: Pethes, *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien*, p. 20 și A. Assmann, *Einführung in die Kulturwissenschaft*, p. 189.



vast spațiu temporal.<sup>113</sup> În cazul din urmă, cadrul spațio-temporal nu include *doar*<sup>114</sup> trecutul recent, ci se extinde asupra mai multor generații, conținuturile memoriei culturale trecând sub autoritatea unor „specialiști“. Aceste două noțiuni esențiale în descrierea construcției filmice a memoriei colective vor fi expuse mai detaliat în cele ce urmează, ridicându-se în același timp întrebarea: în ce măsură cele două forme de raportare la trecut se îmbină, se completează, urmează direcții convergente sau divergente în producția cinematografică din perioada comunistă.

Pe lângă delimitarea temporală, cele două forme de memorie prezintă și alte trăsături distincte. Spre deosebire de memoria comunicativă, interiorizată – numită de Aleida Assmann „bewohntes Gedächtnis“, memoria culturală, desprinzându-se de suportul natural, se caracterizează prin artificialitate.<sup>115</sup> Trecerea de la „coerența ritualică la cea textuală“ (t.a./ „Übergang von ritueller zu textueller Kohärenz“) și implicit de la repetiția specifică ritualurilor la varietatea interpretării unui text cultural<sup>116</sup> determină prin intermediul proceselor de canonizare – influențate în funcție de context de instanțe politice, clericale sau tradiționale<sup>117</sup> – stabilizarea memoriei pe suporturi fixe. Amintirile se coagulează astfel în jurul obiectivărilor culturale.<sup>118</sup> Dobândind un caracter ritualic, ceremonial, memoria culturală transcende dincolo de cotidianul memoriei comunicative.

Polaritatea celor două forme de memorie constă în „structura participării“ („Partizipationsstruktur“). Interacțiunea comunicativă presupune o participare difuză datorată cunoștințelor asimetrice despre trecut. Dobândite odată cu însușirea limbii și vehiculate în comunicarea și relaționarea cotidiană, aceste cunoștințe sunt lipsite de o coordonare clară din partea unor specialiști.<sup>119</sup> În schimb, memoria culturală se diferențiază din două puncte de vedere: ea este constituită prin intermediul unor specialiști clar definiți, care dețin accesul la cunoaștere și la mijloacele de comunicare și care în anumite situații pot fi considerați formatori de opinie. În al doilea rând, construcția memoriei culturale necesită linii de orientare din partea acestor specialiști cu atât mai mult, cu cât funcționalizarea și conservarea acesteia este dependentă de un cadru instituțional cu

---

<sup>113</sup> Vezi: J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 2000, pp. 50-56.

<sup>114</sup> [subliniere proprie]. Deși memoria culturală cuprinde prin definiție doar trecutul îndepărtat, încheiat, conceptul a fost utilizat și de către Jan Assmann în contextul trecutului recent, aspect asupra căruia se va reveni în prezentul studiu.

<sup>115</sup> A. Assmann, *Erinnerungsräume*, 2009, p. 133.

<sup>116</sup> Vezi: J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 2000, pp. 87-103, aici: p. 89.

<sup>117</sup> Vezi: *ibidem*, pp. 103-129, aici: p. 117.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 53-54.



ansamblul aferent de procedee și tehnici.<sup>120</sup> Dincolo de caracterul lor diferit, stricta delimitare a celor două forme de memorie ar putea duce în anumite contexte socio-politice la „biculturalitate“ („Bikulturalität“), la o existență sincronă a două culturi distincte.<sup>121</sup> Prin însemnătatea atribuită elementelor identitare și funcționând ca un cadru simbolic de orientare, memoria culturală poate avea pretenția exclusivității. Atât în regimuri pluraliste, cât și construită sub orânduirea unui regim politic autoritar, ea poate fi contrazisă mai mult sau mai puțin tacit de amintirile unei generații trecute prin experiențele externalizate sau reprimite în memoria oficială. Însă complementaritatea sau dualitatea celor două forme de memorie este condiționată în primul rând de interesul diferitelor culturi pentru trecutul lor istoric.

Sprijinindu-se pe termenii antropologului Claude Levi-Strauss, însă nu fără a se distanța de o abordare strictă, Jan Assmann diferențiază între „societățile calde“ și cele „reci“, ca opțiuni ale memoriei culturale sau strategii ale politicii memoriei. În timp ce primele tind spre o transformare socială prin internalizarea dimensiunii istorice, „societățile reci“ valorifică instituțiile specializate în păstrarea memoriei, cu scopul de a împiedica pătrunderea dimensiunii istorice în prezent și de a conserva elementele tradiționale, asigurând echilibrul și continuitatea societății.<sup>122</sup> Pentru a submina orice fel de transformare, conținutul memoriei este situat sub semnul recurenței, al regularității, spre deosebire de „societățile calde“, care întăresc particularitatea și unicitatea memoriei în interesul schimbării, al redresării sau al dezvoltării sociale.<sup>123</sup> Integrarea unei culturi într-o categorie sau alta ar fi improprie, de vreme ce aceasta reflectă mai degrabă elemente caracteristice atât „societăților reci“ cât și celor „calde“. Regimul comunist a evidențiat particularități ale unei „societăți reci“ prin suprimarea tradiției orale și „amnezia structurală“<sup>124</sup> privind trecutul istoric, astfel încât, în anumite condiții, amintirea putea fi considerată o formă de rezistență.<sup>125</sup> Pe de altă parte, elementele „societății calde“ s-au reflectat în evocarea unui trecut mitic, absolut. Narațiunea ficțională, evocatoare a unui trecut mitic a fost cea care, în viziunea lui Assmann, a stat la baza ambelor forme de

---

<sup>120</sup> Vezi *ibidem*, pp. 54-55.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>122</sup> Vezi *ibidem*, pp. 68-69.

<sup>123</sup> Vezi *ibidem*, p. 70.

<sup>124</sup> Aleida Assmann/ Jan Assmann: *Schrift, Tradition und Kultur*, în: W. Raible (Ed.): *Zwischen Festtag und Alltag*, Tübingen, 1988, pp. 25-50 *apud* J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 2000, p. 72.

<sup>125</sup> J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 2000, pp. 72-73; *cf.* pp. 83-86.



raportare la trecut, figurând drept „motor al dezvoltării“ (t.a./ „Motor der Entwicklung“) și „fundament al continuității“ (t.a./ „Fundament der Kontinuität“).<sup>126</sup>

Jan Assmann introduce în acest sens conceptul „Mythomotorik“,<sup>127</sup> proces care, sprijinindu-se pe aspectul „fondator“ („fundierenden“) și „contraprezentice“ („kontrapräsensisch“) al memoriei, evidențiază puterea miturilor în formarea reprezentării de sine și în orientarea acțiunilor sociale. În timp ce mitul fondator recurge la un trecut absolut, invariabil, aspectul „contraprezentice“ așază condițiile nefavorabile ale prezentului în umbra unui trecut glorios, eroic.<sup>128</sup> Sub forma miturilor revoluționare, care au ca scop depășirea prezentului, trecutul istoric este de data aceasta un punct de referință pentru aspirațiile unei societăți. Prin urmare, stricta regularitate nu doar a miturilor, ci și a canoanelor estetice construite prin memoria culturală poate duce, în accepțiunea lui Jan Assmann, la bidimensionalitatea temporală, întrucât sincronismul produs prin întrepătrunderea comunicării și acțiunilor unei societăți în funcție de necesitatea cotidiană poate fi dublat de asincronismul generat de diferite instituții precum cultele religioase. Odată alăturat imaginii alterității, asincronismul poate determina transformarea reamintirii într-un act de rezistență (t.a./ „Erinnerung zu einem Akt des Widerstandes“).<sup>129</sup>

### 2.1.2. Memoria culturală

Integrând în produsele culturale toposuri, mituri, canoane estetice specifice fiecărei perioade, memoria culturală presupune o interacțiune simbolică situată într-un vast cadru spațio-temporal.

În viziunea lui Jan Assmann, memoria culturală se caracterizează în primul rând prin *concretizarea identității colective*<sup>130</sup> prin construirea reprezentării de sine și raportarea la alteritate. Acest lucru presupune *afilierea* memoriei culturale *la un grup*, a cărui rezervor de cunoștințe este valorificat cu scopul de a conserva unicitatea și integritatea colectivă. Însă menținerea în timp a memoriei culturale presupune *reconstruirea*<sup>131</sup> (*Rekonstruktivität*) acesteia în funcție de cadrele de referință actualizate. Memoria culturală se distinge

---

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 75. Din perspectiva antropologiei vizuale, conceptul „Mythomotoren“ a fost utilizat de către Günter Riederer în contextul trecerii imaginii de la reprezentare la construcția realității sociale. Autorul recurge la filmul de ficțiune pentru a sublinia puterea imaginilor de a structura discursul despre trecutul istoric. Vezi: Riederer, Film und Geschichtswissenschaft, p. 103.

<sup>127</sup> Acest termen a fost inițiat de Ramon d'Abadal i de Vinyals (1958) și preluat de J. Armstrong (1983) și A. D. Smith (1986), în: J. Assmann, Das kulturelle Gedächtnis, 2000, p. 80.

<sup>128</sup> Vezi *ibidem*, pp. 78-79.

<sup>129</sup> *Ibidem*, pp. 83-84.

<sup>130</sup> Vezi: Jan Assmann, Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, în: Jan Assmann/Tonio Hölscher (Ed.), Kultur und Gedächtnis, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, pp. 9-19, aici: p. 13.

<sup>131</sup> *Ibidem*.



în continuare prin *formarea (Geformtheit)*<sup>132</sup> rezultată din procesul de reconstruire, vizând trei domenii majore: cea a scrisului, a imaginii și a ritualului, o societate formând și selectând așadar mediile de conservare și reactualizare a cunoștințelor despre trecut. În procesul de *organizare (Organisiertheit)*<sup>133</sup> și instituționalizare, specialiștii memoriei reconfigurează comunicarea cotidiană într-o comunicare de factură ritualică, ceremonială. Cunoașterea colectivă, simbolurile și sistemele de valori vehiculate prin această formă de comunicare au *responsabilitatea (Verbindlichkeit)*<sup>134</sup> de a prelua o funcție dublă – formativă și normativă – în conturarea identității colective, reliefându-se așadar valoarea educativă și orientativă a memoriei culturale. O ultimă caracteristică adusă în discuție de Jan Assmann vizează *reflexivitatea (Reflexivität)*.<sup>135</sup> Sugerând practici cotidiene precum „ritualuri de sacrificiu care sugerează activitatea vânătoarească“ (t.a./ „Opferriten, die die Praxis der Jagd deuten“), memoria culturală devine *reflexivă în sens practic (praxis-reflexiv)*. Ea este, pe de altă parte, *auto-reflexivă (selbst-reflexiv)* datorită capacității de a se auto-interpreta, reflecta, controla, exclude, cenzura și în final, memoria culturală poate să fie *autoreflectată (Selbstbild-reflexiv)* prin capacitatea de a surprinde imaginea grupului din perspectivă identitară.<sup>136</sup> În interacțiune cu memoria comunicativă și cu transformarea mijloacelor de comunicare, caracteristicile memoriei culturale variază de la o epocă și de la o cultură la alta. „Voința spre formă“ („der Wille zur Form“) a unei societăți, exprimată prin materializarea cunoașterii colective în texte culturale precum scrisul, imaginile, arhitectura sau artefactele de altă natură, determină dilatarea temporală a comunicării dincolo de generații.<sup>137</sup>

Transmiterea și conservarea în timp a conținuturilor culturale implică și aspectul involuntar, inconștient, manifestându-se prin ceea ce Jan și Aleida Assmann numesc „Exkarnation“ - externalizarea cunoașterii colective în texte culturale.<sup>138</sup>

„Der Bereich des KG umschreibt nicht mehr, aber auch nicht weniger als das Insgesamt des in einer Gesellschaft zirkulierenden, in die «kulturellen Texte» eingeschriebenen, insbesondere vergangenheitsbezogenes Wissens. Dazu gehört auch der [...] Komplex des impliziten und des mimetischen [...] Wissens als des «kulturellen Unbewußten», aus dem immer wieder Topoi durch Bewußtwerdung, Artikulation und Textualisierung in dem Bereich expliziter

<sup>132</sup> *Ibidem*, p.14.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

<sup>134</sup> *Ibidem*, pp. 14-15.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>136</sup> *Ibidem*.

<sup>137</sup> Despre conceptul „Willen zur Form“ („voința spre formă“) a se vedea Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 2002, pp. 239-240.

<sup>138</sup> Vezi: Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: eine Replik*, în: EWE, p. 275.



kulturellen Texte aufsteigen wie umgekehrt andere durch Habitualisierung ins Unbewußte absinken.“<sup>139</sup>

„Domeniul memoriei culturale cuprinde nici mai mult nici mai puțin decât totalitatea cunoașterii privind trecutul, care, înscrisă în «texte culturale», circulă într-o societate. Aceasta include [...] complexul cunoașterii implicite și mimetice [...] sub forma «subconștientului cultural», din care pot avansa toposuri, prin conștientizare, articulare și textualizare, la nivel de texte culturale explicite, dar și invers, pot cădea prin habitualizare în subconștient.“ (t.a.)

Coerența ritualică sau textuală a actului simbolic prin care informațiile se înscriu în texte culturale duce la o stabilizare a memoriei. Astfel orientarea și nu instrumentarea devine, în viziunea lui Assmann, principalul atribut al memoriei culturale. Spre deosebire de instabilitatea comunicării directe, transformarea conținutului mnezic fixat pe un suport este fără îndoială mai dificilă. Însă tocmai „voința spre formă“ consemnată de Jan Assmann poate reflecta, prin fixarea imaginilor mentale în imagini externe, o duplicitate a imaginii.<sup>140</sup> În lipsa unui suport, imaginile mentale din spațiul social devin tot mai amorse. Prin urmare, cu cât binomul imagine mentală-suport medial este mai compact, cu atât imaginea codată prin sisteme de semne poate fi mai ușor transmisibilă și chiar instrumentată politic.

### 2.1.3. *Floating gap*

Delimitând memoria comunicativă de cea culturală, Jan Assmann aduce în discuție dimensiunea temporală pentru a aprecia existența memoriei comunicative. El pornește de la două registre ale trecutului istoric: cel fondator și cel recent, altfel spus, de la o memorie fondatoare și una biografică, stabilind între ele un așa-numit *floating gap*,<sup>141</sup> o zonă nebuloasă, incertă a cunoașterii istorice. Variabilă în funcție de parametrii contemporani, memoria comunicativă se referă la evenimentele trăite într-un trecut recent puse în discuție și transmise prin comunicarea între membrii unei generații. În termenii lui Assmann, acest proces se poate întinde de-a lungul a trei-patru generații, pe o perioadă de 80-100 de ani, al cărei sfârșit este marcat de un moment de trecere spre nevoia de fixare, obiectivare sau transmitere a amintirilor și experiențelor trăite. Aceste amintiri sau narațiuni despre trecut, care, de regulă, fac obiectul abordării de tip Oral History conturează o imagine istorică a evenimentelor comune, cotidiene, altfel spus, o imagine schițată prin „small narratives“.<sup>142</sup> Trecutul trăit transmis intra- și intergenerațional formează o viziune oscilantă și mai puțin

---

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 275.

<sup>140</sup> Vezi: Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink, 2001, pp. 11-14.

<sup>141</sup> Vezi: J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 2000, pp. 48-50.

<sup>142</sup> J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 2000, pp. 50-51.



obiectivă asupra evenimentelor istorice, duce însă prin actul comunicativ și „voința spre formă“ la obiectivări culturale, ce se pot stabili odată cu dispariția generațiilor martore într-o memorie culturală, instituționalizată și mai puțin trecătoare. Concretizându-se sub forma unei comunicări rituale, instituționale, unei interacțiuni simbolice, memoria culturală se sprijină pe cunoștințele comune unei culturi, atribuindu-le o funcție narativă și formativă.<sup>143</sup>

Revenind la delimitarea temporală a celor două forme de memorie, consemnată de Jan Assmann, se ridică întrebarea: de ce trecutul recent nu poate fi subiectul atât al memoriei comunicative, cât și al unei memorii instituționalizate, chiar fondatoare? Raportarea la experiențele unui trecut apropiat implică o confruntare încărcată afectiv, o continuă transformare a amintirilor, împiedicând procesul de canonizare, de fixare a memoriei într-un trecut absolut. Pe de altă parte, se pot lua drept exemplu miturile politice referitoare la evenimentele sau personajele istoriei recente, care, la rândul lor, stabilizează și materializează conținutul mnemonic, proiectându-l într-un trecut absolut. În privința evenimentelor petrecute în secolul al XX-lea, viabilitatea acestui *floating gap* poate fi discutabilă. În confruntarea cu trecutul traumatic al Holocaustului și al celui de-al Doilea Război Mondial s-a recurs mai întâi la acte simbolice, la construirea unei memorii culturale, care a impulsionat interacțiunea socială a generației supraviețuitoare. Astfel, unii istorici preocupați de trecutul recent, precum Lutz Niethammer contracarează conceptul *floating gap*, susținând, în urma propriei experiențe în cercetarea științifică, faptul că amintirile traumatice ale victimelor se pot diferenția de memoria biografică, națională sau istorică.<sup>144</sup>

Dintr-o perspectivă generală, Astrid Erll consideră că procesul reamintirii, sub semnul memoriei comunicative sau culturale este mai degrabă o chestiune de opțiune, decât una de temporalitate. Altfel spus, coexistența celor două memorii se datorează modului în care un grup social optează pentru o formă sau alta, atunci când receptează un mesaj și se raportează la trecut.<sup>145</sup> Făcând parte din procesul de reamintire, această opțiune poate fi ghidată tocmai prin acele cadre sociale menționate mai devreme sau prin retorica memoriei înscrisă într-un text cultural. Inversând raționamentul, memoria culturală poate fi cea care, datorită caracterului ei stabil, exercită o influență mai mare asupra imaginarului social,

---

<sup>143</sup> Vezi: J. Assmann, *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, 1988, pp. 11-12; vezi și J. Assmann, *Erinnern, um dazuzugehören*, 1995, pp. 51-75.

<sup>144</sup> Vezi: Lutz Niethammer, „Diesseits des „Floating Gap“. Das kollektive Gedächtnis und die Konstruktion von Identität im wissenschaftlichen Diskurs, în: Kristin Platt/Mihran Dabag (Ed.), *Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten*, Opladen: Leske + Budrich, 1995, pp. 25-50.

<sup>145</sup> Vezi: Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, p. 115.



modelează mentalitățile colective și practicile individuale. În regimuri dictatoriale, memoria culturală a fost cea instrumentată pentru a aduce la același unison memoriile individuale dispersate.

#### 2.1.4. *Funktionsgedächtnis* și *Speichergedächtnis*

În timp ce Jan Assmann se referă în elaborarea teoriei memoriei culturale la trecutul îndepărtat al civilizațiilor timpurii, cu precădere la trecerea de la cultura orală la cea a scrisului, Aleida Assmann dezvoltă acest concept, situându-l în contextul istoriei recente.

*Kulturelles Gedächtnis* și *Erinnerungskultur* – altfel spus contextul cultural în care identitatea unei societăți se definește și se delimitează prin (re)producerea conținuturilor și formelor de reprezentare a trecutului – depășesc cadrul limitat al noțiunilor precedente în cercetarea memoriei, fie legate de perspectiva cognitivă, fie de cea națională. Prin *lieux de memoire* Pierre Nora aduce în discuție fenomenul de trecere de la memoria la istoria Franței, implicând de asemenea obiectivările culturale, însă fără o delimitare clară între suporturile și imaginile sau toposurile mnezice.<sup>146</sup> Postularea unui concept transdisciplinar a atras critici cu precădere din domeniul psihologiei și al științelor cognitive, care nu desprind procesele memoriei de cogniția individuală. Aleida Assmann diminuează tocmai această memorie individuală, înlocuind-o cu cea comunicativă, în timp ce construcția memoriei prin comunicare și interacțiune socială revine memoriei colective. Terminologia și delimitarea neclară a celor patru forme de memorie: *comunicativă* (individuală), *generațională*, *colectivă* și *memoria culturală* au provocat dezbateri interdisciplinare.<sup>147</sup> Prin urmare, memoria comunicativă va fi înțeleasă drept un proces fluctuant de raportare la trecutul apropiat, biografic, în care amintirile inerente generațiilor martore sunt evocate, dezbătute și funcționalizate în cadrul unei *Erinnerungsgemeinschaft*, unei comunități ce își construiește și reflectă o memorie comună.

Vizând dimensiunea identitară și obiectivările culturale, Aleida Assmann inițiază două concepte aferente memoriei culturale, a căror complementaritate se reliefează odată cu societățile scrisului. Memoria culturală dispune atât de capacitatea de actualizare, instituționalizare a amintirilor cât și de stocarea conținuturilor mnezice, aceste două funcții fiind denumite: *Funktionsgedächtnis* și *Speichergedächtnis*.<sup>148</sup> În timp ce prima funcție cuprinde un proces activ de reamintire, o „memorie vie“ („*lebendes*“ *Gedächtnis*),

<sup>146</sup> Pentru o abordare critică a teoriei lui Pierre Nora a se vedea: Patrick Schmidt, *Zwischen Medien und Topoi: Die Lieux de memoire und die Medialität des kulturellen Gedächtnisses*, în: Erll/ Nünning (Ed.), *Medien des kollektiven Gedächtnisses*, pp. 25-43.

<sup>147</sup> Vezi: A. Assmann, *Vier Formen des Gedächtnisses*, în: EWE, pp. 183-190.

<sup>148</sup> Vezi: A. Assmann, *Erinnerungsräume*, 2009, pp. 130-142.



funcționalizată cu scopul de a contura imaginarul social și identitatea colectivă sau politică, a doua funcție include ansamblul memoriilor latente, stocate în diferite instituții, având capacitatea de a „reanima” așa-numitul *Funktionsgedächtnis*, de a acționa corectiv asupra lui și a servi drept sursă în procesul de formare identitară.<sup>149</sup> Afiliată unui grup social, unei instituții sau chiar unui regim politic, memoria funcțională presupune un proces selectiv al reamintirii sau al uitării, profilând sistemul de valori și norme. Selecția conținuturilor mnezice în procesul de semiotizare este influențată de cadrele de referință ale memoriei pe care o societate le reconstruiește mai mult sau mai puțin regulat pentru a stabili o punte de legătură între viitorul, prezentul și trecutul acesteia.

Tripla funcționalitate atribuită *Funktionsgedächtnis*-ului constă în legitimarea, delegitimarea sau alterizarea unui grup social,<sup>150</sup> reliefându-se cu precădere în cazuri de instabilitate politică sau transformare socială. Legitimarea unui regim politic poate fi retrospectivă sau prospectivă, fie prin construcții identitare preluate dintr-un trecut istoric absolut sau real, fie prin proiectarea imaginarului într-un viitor promițător. În serviciul stabilizării politice pot fi puse forme de canonizare sau de cenzură a memoriei, semnalându-se astfel că uitarea poate însemna o condiție sine qua non pentru existența unui regim politic.<sup>151</sup> Având convingerea că atât istoria cât și non-istoria sunt indispensabile pentru o cultură, Friedrich Nietzsche privește dintr-o prismă critică instrumentarea și monumentalizarea trecutului istoric. El distinge între o „istorie monumetalistă”, o „istorie tradiționalistă” și una „critică”, socotind că doar o întrebuintare reciprocă este folositoare vieții și poate înlătura blocajul istoriografic.<sup>152</sup> Chiar dacă Nietzsche făcea referire la istorismul sfârșitului de secol XIX, echilibrul în utilizarea acestor forme de memorie s-a dovedit cu atât mai rar, cu cât memoria a fost expusă abuzurilor politice în regimurile totalitare. Pretinsa acțiune terapeutică a memoriei poate glisa prin recursul constant și obsesiv la trecut înspre o „istoriografie monumetalistă” (Nietzsche) sau un „cult al memoriei”,<sup>153</sup> narațiunile fondatoare servind legitimării unei puteri politice, privilegierii sau eschivării de la evenimentele reale.<sup>154</sup> Jan Assmann descrie acest fenomen prin termenul *Mythomotorik*, atribuind miturilor o funcție

---

<sup>149</sup> A. Assmann, *Erinnerungsräume*, 2009, p. 140.

<sup>150</sup> Vezi: A. Assmann/ J. Assmann, *Das Gestern im Heute*, 1994, pp. 124-127; A. Assmann, *Erinnerungsräume*, 2009, pp. 138-139.

<sup>151</sup> A. Assmann/ J. Assmann, *Das Gestern im Heute*, 1994, pp. 124-125.

<sup>152</sup> Vezi: Friedrich W. Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. Unzeitgemäße Betrachtungen*, Zweites Stück, 1. Aufl., Insel Verlag, în: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3244/14>, 29. 04. 2014.

<sup>153</sup> Tzvetan Todorov, *Abuzurile memoriei*, Timișoara: Amarcord, 1999, p. 50.

<sup>154</sup> Vezi *ibidem*, p. 54.



orientativă și o forță formatoare a reprezentării de sine.<sup>155</sup> Această reconfigurare a trecutului este subliniată și de Tzvetan Todorov prin sintagma metaforică „memoria răului, ispita binelui.”<sup>156</sup> Pretenția de întruchipare sau reprezentare publică a Binelui prin reamintirea unui Rău din trecut urmărește un scop moralizator.<sup>157</sup> Regimurile totalitare și-au asumat tocmai acest rol moralizator punând memoria oficială sub semnul ideilor antagoniste și viziunilor maniheiste.

Însă pe lângă funcția legitimatoră se mai poate remarca și memoria neoficială, care prin amintiri alternative sau subversive poate îndeplini o funcție delegitimatoră. Coagulată de regulă în jurul victimelor, a învinșilor sau a altor grupuri marginalizate, memoria neoficială urmărește o răsturnare de situație, altfel spus, o scindare a constelațiilor de putere.<sup>158</sup> Delimitarea celor două funcții inerente memoriilor contrare (*gegenläufige Gedächtnisse*) nu este rigidă, întrucât conținuturile mnezice delegitate pot fi preluate într-un anumit context în discursul oficial, sau invers, conținuturile legitimatoră pot cădea în dizgrație odată cu schimbarea unui regim politic.

Fără o intenție politică însă cu un posibil efect politic se manifestă cea de-a treia funcție a memoriei: distincția, care include formele de reprezentare utilizate în construcția identității colective prin raportarea la alteritate.<sup>159</sup> Rolul bisericii în formarea discursului disident în Germania de Est sau Polonia poate fi adus aici ca exemplu.

Aceste funcții atribuite memoriei culturale evidențiază, de fapt, interacțiunea dintre o elită integrată și una periferică, altfel spus, dintre reprezentanți ai aparatului politic, care tind spre legitimare și intelectuali cu intenția de a critica sau a destabiliza ordinea politică. Însă relația asimetrică acestor actori politici și atitudinea intelectualilor manifestată fie prin spirit critic, prin loialitate sau pasivitate față de sistemul politic poate reieși din discursul memoriei și implicit din negocierea trecutului.<sup>160</sup>

Spre deosebire de memoria funcțională, prin care informațiile despre trecut se restructurează în funcție de constelațiile de putere și de imperativele prezentului, acel *Speichergedächtnis* acumulează informațiile mai degrabă spre arhivare decât spre

---

<sup>155</sup> J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 2000, pp. 79-80.

<sup>156</sup> Tzvetan Todorov, *Memoria răului, ispita binelui: o analiză a secolului*, București: Curtea Veche, 2002, p. 197.

<sup>157</sup> *Ibidem*, pp. 125-126.

<sup>158</sup> A. Assmann/ J. Assmann, *Das Gestern im Heute*, 1994, pp. 125-126.

<sup>159</sup> *Ibidem*, pp.126-127.

<sup>160</sup> Vezi: Ulrich Prehn, *Deutungseliten-Wissensseliten. Zur historischen Analyse intellektueller Prozesse*, în: Karl Christian Führer/ Karen Hagemann/ Birthe Kundrus (Ed.), *Eliten im Wandel. Gesellschaftliche Führungsschichten im 19. Und 20. Jahrhundert*, Münster: Westfälisches Dampfboot, pp. 42-69, aici: p. 51.



actualizare, fiind asociat cu o memorie latentă, cu reprimarea sau uitarea trecutului.<sup>161</sup> Complementaritatea acestor două *modi memorandi* se datorează accesului la rezervorul de informații stocate în *Speichergedächtnis*, care permite reconfigurarea structurilor semantice și cadrelor de referință în situații permissive, dar care poate duce, în situații restrictive, la o memorie pietrificată, rigidă.<sup>162</sup>

Dincolo de mecanismul reactualizării și stocării conținuturilor mnezice, lipsa actorilor din spatele memoriei, tendința de a desprinde „martorii tăcuți ai trecutului“ (t.a./ „stumme Zeugen der Vergangenheit“)<sup>163</sup> – artefacte, medii și locuri – de autorii și actorii lor, au adus alte critici acestui model teoretic. Reactualizarea sau latența memoriei păstrate în *Speichergedächtnis* nu depinde numai de durabilitatea suporturilor mnemonice, ci este coordonată în funcție de contextul politic și cultural de specialiști sau formatori de opinie.

„Ein zwangloses «kulturelles Gedächtnis», dessen Bestände frei von gesellschaftlicher oder politischer Zurichtung sind, gibt es nicht. Schaut man genauer hin, so erkennt man stets einen «blinden Fleck»: kein «kulturelles Gedächtnis» ohne kollektive Interessen, keine Kanonisierung von «Bildungsgütern» ohne Exklusion alternativer Traditionen, keine kulturelle Bildung ohne soziale Diskriminierung.“<sup>164</sup>

„Nu există o «memorie culturală» lipsită de constrângere, a cărei conținuturi să fie desprinse de orice rânduială socială sau politică. Privind mai atent, se va recunoaște întotdeauna o «pată oarbă»: nicio «memorie culturală» fără interese colective, nicio canonizare a bunurilor culturale fără excluderea tradițiilor alternative, nicio educație culturală fără discriminare socială.“ (t.a.)

Revenindu-le o funcționalitate și o dinamică asemănătoare, necesitatea redefinirii celor două concepte: *Funktionsgedächtnis* și *Speichergedächtnis* în strategii de reconstituire și de stocare a memoriei a fost subliniată de diferiți critici: în timp ce Ralf Simon pledează pentru „funcția productivă și stocarea reproductivă“ (t.a./ „Unterscheidung von produktiver Funktion und reproduktivem Speicher“) a memoriei,<sup>165</sup> Elena Esposito semnalează asemănarea lor cu conceptele de „amintire“ („Erinnerung“) și „memorie“ („Gedächtnis“),<sup>166</sup> de aici rezultând neclaritatea terminologică.

<sup>161</sup> Cf. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, p. 55; A. Assmann, *Vier Formen des Gedächtnisses*, in: EWE, p. 190.

<sup>162</sup> Vezi: A. Assmann, *Erinnerungsräume*, 2009, p. 140.

<sup>163</sup> A. Assmann, *Vier Formen des Gedächtnisses*, in: EWE, p. 189.

<sup>164</sup> Klaus Kracht Große, *Der Traum vom kulturellen Gedächtnis*, in: EWE, pp. 209-211, aici: p. 210.

<sup>165</sup> Ralf Simon, *Identität und Gedächtnis*, in: EWE, pp. 225-227, aici: p. 225; alte critici în aceeași revistă cf. Wolfgang Schönpflug, *Grammatik des Erinnerns*, pp. 222-225; Jutta Ecarius, *Tradition oder sozialer Wandel. Bestimmende Elemente für Gedächtnisinformationen*, pp. 195-197 și Mark Galliker, *Warum sich Frau S. nicht an Amsterdam erinnert - Bemerkungen zum kommunikativen Gedächtnis und zum Einfall als blinder Fleck des Konstruktivismus*, pp. 202-203.

<sup>166</sup> Elena Esposito, *Eine Erinnerung an das Vergessen*, in: EWE, pp. 248-249, aici: p. 248.



Existența memoriei culturale se datorează diferitelor grupuri sociale, care, găsindu-i o funcționalitate sau o valoare identitară, preiau elemente în memoria comunicativă. Această interacțiune socială se poate desfășura prin recursul la medii, ca vehicule și suporturi ale conținuturilor mnezice. În încercarea de a argumenta în direcția memoriei colective construite prin film, se va recurge în cel de-al treilea capitol la conceptul de „medii ale memoriei.“

## **2.2. Materializarea memoriei de la dimensiunea intergenerațională la dimensiunea culturală**

Stricta separare a memoriei comunicative de cea culturală a fost infirmată și de către Harald Welzer, care prin conceptul memoriei sociale subliniase de fapt interferența celor două *modi memorandi* dintr-o altă perspectivă, cea a „mediilor de transmitere involuntară a istoriei“ (t.a./ „Medien absichtsloser Geschichtsvermittlung“), care se diferențiază de conceptele assmaniene în măsura în care construiesc și transportă în mod neintenționat discursuri despre trecut prin diferite interacțiuni, înregistrări, imagini sau locuri.<sup>167</sup> Funcționând în cadrul memoriei sociale implicite, media audiovizuală sau mediile în general pot trece de partea memoriei culturale explicite odată ce sunt instituționalizate iar conținutului mediatic făcând referire la un trecut îndepărtat i se conferă o valoare monumentală, sau de partea memoriei comunicative atunci când, făcând parte spre exemplu din orizontul experiențial al unei familii sunt reamintite în conversațiile acesteia.<sup>168</sup> Memoria socială involuntară, asemănătoare „energiei mnemonice“ descrise de Aby Warburg și distanțându-se astfel de abordarea constructivistă, preia un rol intermediar între cele două forme de memorie. Harald Welzer ilustrează acest proces printr-un studiu empiric cu privire la memoria familială considerată drept cea mai mică comunitate, în care amintirile sunt împărtășite intra- și intergenerațional prin „conversational remembering.“ Lacunele în cunoașterea realității vieții sunt depășite în mod inconștient prin elemente imaginare bazate cu precădere pe conținuturi mediatice, transformând narațiunile într-un montaj format din diferite secvențe ale memoriei.

„[...] das Gedächtnis von Familien und weiteren Erinnerungsgemeinschaften baut nicht auf ein begrenztes und fixiertes Inventar von Erinnerungsstücken auf, sondern kombiniert und ergänzt dieses Inventar im Prozeß einer permanenten

---

<sup>167</sup> Harald Welzer, Das soziale Gedächtnis, în: Welzer (Ed.), Das soziale Gedächtnis, pp. 9-21, aici: pp. 16-18.

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 18.



Überschreibung im Rahmen von *conversational remembering* (Hervorh. d. A.).<sup>169</sup>

„[...] memoria familiilor și altor comunități ale memoriei nu este construită prin intermediul unui inventar limitat și fix format din secvențe ale memoriei, ci combină și completează acest inventar în procesul de suprascriere permanentă din cadrul *conversational remembering* (subl. autorului).“ (t.a.)

Memoria familială poate fi descrisă nu doar prin ansamblul conținuturilor mnezice, ci și prin împărtășirea comună a acestora, prin desfășurarea actelor de reamintire.<sup>170</sup> Asupra acestui aspect insistă Angela Keppler făcând referire la cercetările mediatice privind memoria familială. Media și evenimentele mediatice sunt, conform autoarei, puncte de sprijin în formarea memoriei, prin intermediul cărora se îmbină memoria comunicativă cu cea culturală. Critica îndreptată asupra aspectului cotidian al memoriei comunicative și al distanțării față de acest cotidian în cazul memoriei culturale, mai exact asupra deosebirii între o practică a reamintirii informală și una instituționalizată se sprijină pe supoziția conform căreia memoria comunicativă este dependentă de „sursele publice“ („öffentliche Quellen“) ale mediei. Întrucât, așa cum se va arăta mai târziu, mediile memoriei culturale în sensul larg al conceptului necesită o „însușire cotidiană“ (t.a./ „alltäglichen Aneignung“) pentru a fi eficiente, iar invers, „practica reamintirii cotidiene“ (t.a./ „alltägliche Erinnerungspraxis“) este legată tot mai mult de aceste medii.<sup>171</sup>

Strâns legată de cea familială, memoria generațională este abordată de Jan și Aleida Assmann dintr-o altă perspectivă. În timp ce Jan Assmann o asociază memoriei comunicative și caracteristicilor acesteia, Aleida Assmann o localizează separat, între memoria individuală și cea colectivă diferențiind în acest sens între memoria familială bazată pe „reproducția biologică“ (t.a./ „biologische Reproduktion“) și „diferența generativă (de vârstă)‘ între părinți și copii“ (t.a./ „generative (Alters-) Differenz‘ zwischen Eltern und Kindern“) pe de o parte, și generațiile sociale, pe de altă parte, care dețin „experiențe existențiale deosebite în istorie“ (t.a./ „existenziell bedeutende Erfahrungen in der Geschichte“) dar care „nu urmează un ritm natural“ (t.a./ „die keinem natürlichen Rhythmen folgen“).<sup>172</sup> Generațiile ale căror membri nu au o legătură directă, pot fi considerate de asemenea comunități ale memoriei ce se diferențiază de generațiile anterioare și posterioare prin ansamblul de experiențe, valori și discursuri asemănătoare.<sup>173</sup>

<sup>169</sup> Welzer, *Das gemeinsame Verfertigen von Vergangenheit im Gespräch*, p. 178.

<sup>170</sup> Angela Keppler, *Soziale Formen individuellen Erinnerns*, în: Welzer (Ed.), *Das soziale Gedächtnis*, pp. 137-159, aici: p. 155.

<sup>171</sup> *Ibidem*, pp. 158-159.

<sup>172</sup> Aleida Assmann, *Vier Formen des Gedächtnisses - eine Replik*, în: EWE, p. 233.

<sup>173</sup> A. Assmann, *Vier Formen des Gedächtnisses*, în: EWE, p. 185.



Însă generațiile nu sunt comunități compacte din punct de vedere spațial și temporal, ci se transformă pe parcursul existenței, schimbările intra- și intergeneraționale desfășurându-se sub forma schimbului de generații, conflictelor intra- și intergeneraționale precum și a discontinuităților interne, determinând totodată și o reconfigurare a memoriei.

Critica vizând insuficiența diferențiere conceptuală a „generației” descrise de Assmann, indicase deopotrivă alte tipuri clasificate gradual în „generații sociale generale” (t.a./ „allgemeine, gesellschaftliche Generationen”), „generații parțiale” (t.a./ „partielle Generationen”) sau „generații specifice” (t.a./ „spezifische Generationen”) care se formează în funcție de „evenimentele majore” (t.a./ „major events”) sau de „transformările la nivel macro în cadrul unor domenii specifice” (t.a./ „diskontinuierlichem Makro-Wandel in spezifischen Bereichen”).<sup>174</sup> Henk Becker subliniază în primul rând importanța evenimentelor majore cum ar fi cel de-al Doilea Război Mondial, Holocaustul sau Reunificarea Germaniei ce marchează destinul și memoria unei generații, în al doilea rând rolul media în construcția și diseminarea imaginilor generaționale, iar în al treilea rând influența anumitor actori în promovarea sau obstrucționarea identității unei generații.<sup>175</sup>

Raportul dintre memoria culturală, instituționalizată și cea comunicativă, neoficială, privată este mai pregnant în cazul unor comunități mai mari ale memoriei, decât în cel al memoriei familiale.

În acest sens, o „generație specifică” a cărei secvențe ale memoriei (*Erinnerungsstücke*) se caracterizează atât prin proximitatea față de cotidian, cât și prin distanța față de acesta, fiind exprimate atât în cadrul sferei private, încărcate afectiv, cât și prin înscenări publice, este cea numită de Marianne Hirsch „postmemory generation.” Conceptul „postmemory” este utilizat în cazul acesta pentru a descrie transmiterea inter- și transgenerațională a amintirilor traumatice despre Holocaust prin intermediul fotografiei. Deși această transmitere a cunoașterii se desfășoară în mod mijlocit, membrii „generației postmemory” își întipăresc trecutul traumatic al predecesorilor în propria memorie, însușindu-l propriilor amintiri.<sup>176</sup> Legătura afectivă inherentă structurilor familiale generează în cadrul „postgenerației” („postgeneration”) procese de reamintire cu rol de afiliere („*affiliative acts of the postgeneration*” - subl. autoarei), în care nu se mai poate vorbi în primul rând despre o transmitere verticală în cadrul memoriei familiale, ci mai degrabă despre o identificare

---

<sup>174</sup> Henk A. Becker, *Generationen und ihr Gedächtnis*, în: EWE, pp. 192-195, aici: p. 193. Cf. Straub, *Multidisziplinäre Gedächtnisforschung revisited...*, în: EWE, pp. 227-229.

<sup>175</sup> Becker, *Generationen und ihr Gedächtnis*, p. 192.

<sup>176</sup> Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory*, în: *Poetics Today*, Nr. 1, Vol. 29, 2008, pp. 103-128, aici: pp. 106-107.



orizontală a contemporanilor generației succesoare.<sup>177</sup> Memoria culturală atribuită mediilor se transformă în acest caz în memorie comunicativă, personificată, în termenii lui Marianne Hirsch, în postmemorie.

„Postmemorial work [...] strives to *reactivate* (subl. autoarei) and *reembody* (subl. autoarei) more distant social/ national and archival/ cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression.”<sup>178</sup>

Generațiile reprezintă în final comunitățile sociale care fac referire la (propriul) trecut prin comunicare, acțiuni sociale, medii și alte suporturi simbolice, în cadrul cărora poate avea loc îmbinarea memoriei comunicative cu cea culturală. Păstrând deocamdată accepțiunea largă a generației, asupra căreia se va reveni în mod concret în cadrul analizei de film, se va urmări în continuare întrebarea diferitelor forme de manifestare și utilizare a memoriei, mai exact a modului în care se desfășoară amintirea, uitarea, instrumentarea sau negocierea trecutului.

---

<sup>177</sup> *Ibidem*, pp. 114-115.

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 111.



### 3. Forme ale evocării trecutului: între uz, abuz și amnezie

Amintirile nu se pot diferenția întotdeauna după uz, abuz sau amnezie de vreme ce la nivel individual, politic sau socio-cultural acestea pot apărea concomitent în sensul memoriilor contrare (*gegenläufige Gedächtnisse*). Linia de demarcație este la fel de neclară, deoarece, pe de altă parte, amintirile individuale nu sunt unități izolate și stabile, ci se lasă formate, dincolo de experiențele individuale, de procesele de instituționalizare și canonizare, de politica memoriei, de procesele de negociere desfășurate la diferite niveluri sociale, de memoriile sau discursurile contrare, fiind marcate, în sfârșit, de interdependența dintre dimensiunea cognitivă, comunicativă și socială și astfel de narațiunile, actorii, instrumentele și procesele inerente acestora. În al treilea rând, reamintirea și uitarea nu se exclud reciproc, ci se întrepătrund fie la nivel individual sau colectiv, întrucât reamintirea presupune un proces selectiv, în care anumite conținuturi mnezice primează în fața altora, fiind actualizate în mod conștient sau inconștient. Așadar, uitarea este o condiție a amintirii și nu reprezintă întotdeauna un impediment în procesul de reamintire. Această relaționare este contextuală și variază prin urmare în funcție de împrejurările socio-politice și istorice, astfel încât aceleași evenimente pot fi interpretate sau evocate diferit în societăți sau conjuncturi istorice diferite.<sup>179</sup> Renunțarea la diferențierea dualistă între istorie și memorie, sugerată de Astrid Erll, va centra în schimb atenția asupra diferitelor forme de reamintire prin care o societate își construiește și reconstruiește trecutul de-a lungul timpului, acesta putând fi evocat sub forma memoriei familiale sau generaționale, a unor traume sau narațiuni eroizante și legitimizează ale politicii memoriei sau sub forma contra-memoriei, aici prevalând întrebarea *cum*, a modului de constituire a amintirilor în detrimentul conținutului.<sup>180</sup>

În continuare se vor aborda, fără pretenția exhaustivității, diferite concepte teoretizate în cadrul cercetării memoriei, care descriu formele de reamintire și memorie cu privire la aspectul traumei, al discursului puterii și al reamintirii ca formă de rezistență, venind în completarea cadrului teoretic al lucrării de față.

Reamintirea și uitarea nu sunt operațiuni separate, izolate una față de cealaltă, ci, după cum s-a precizat mai devreme, se completează reciproc în procesul de formare a memoriei. Reconfigurarea conținuturilor inerentă reamintirii este însoțită de uitarea sau înlăturarea conținuturilor considerate neimportante sau redundante, permițând conturarea amintirii.

---

<sup>179</sup> Vezi: Astrid Erll, *Cultural Memory Studies: An Introduction*, în: Erll/ Nünning (Ed.), *Media and Cultural Memory*, 2008, pp. 1-15, aici: p. 7.

<sup>180</sup> *Ibidem*.



Memoria este astfel un act permanent de echilibrare între reamintire și uitare, ce rămâne imperceptibil în măsura în care uitarea nu poate fi amintită, în timp ce amintirile pot fi dirijate în mod conștient prin diferite mecanisme mnemotehnice.<sup>181</sup> Dincolo de perspectiva teoriei sistemelor cu privire la actul reamintirii, se pot diferenția atât la nivel individual cât și colectiv forme ale reamintirii deviate sau extreme, ce supradimensionează fie uitarea, fie reamintirea și a căror concepte provenind din alte discipline precum psihanaliza, psihologia sau psihosociologia au fost preluate în dezbaterile memoriei din perspectiva studiilor culturale sau științelor istorice.<sup>182</sup>

Aleida Assmann aduce în discuție conceptele de traumă, tănuire (*Beschweigen*), uitare (*Vergessen*) și doliu (*Trauer*), cât și cinci strategii ale reprimării sau refulării (*Verdrängung*), diferențiindu-le în funcție de perspectiva victimei și torționarului.<sup>183</sup> Caracteristicile acestor apariții simptomatice, asupra cărora se va face în cele ce urmează o scurtă incursiune, nu se disting în mod clar mai ales atunci când sunt transferate la nivel social, asupra întregii societăți.

*Experiențele traumatiche* se pot menține pentru mai mult timp într-o stare latentă, deoarece acestea nu pot fi nici uitate, nici amintite, devenind vizibile în schimb prin diferite simptome sau mecanisme de apărare. În mod inconștient, trauma rămâne atașată de corp și se manifestă în prezent prin compulsia la repetiție a altor afecte (Freud), fiind asociată în consecință cu imposibilitatea de a nara. Fiecare încercare de a evoca în memorie o experiență traumatică indică de fapt uitarea acesteia, în timp ce printr-o „reprezentare reușită a traumei“ (t.a./ „gelungene Repräsentation von Trauma“) se riscă normalizarea și implicit banalizarea acesteia, inducând celui afectat sentimentul de ambivalență.<sup>184</sup> Din perspectiva psihanalitică, posibilitățile terapeutice se orientează fie asupra uitării (modelele elaborate de către Jean-Martin Charcot și Pierre Janet față de care psihanaliza s-a distanțat între timp) sau asupra travaliului rememorării (*Erinnerungsarbeit* -

---

<sup>181</sup> Elena Esposito, *Social Forgetting: A Systems-Theory Approach*, în: Erll/ Nünning (Ed.), *Media and Cultural Memory*, 2008, pp. 181-189, aici: p. 185/ pp. 182-183.

<sup>182</sup> Despre interdisciplinaritatea dintre psihanaliză și istorie a se vedea: Jürgen Straub, *Psychoanalyse, Geschichte und Geschichtswissenschaft. Eine Einführung in systematischer Absicht*, în: Jörn Rüsen/ Jürgen Straub (Hrsg.), *Die dunkle Spur der Vergangenheit - Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein. Erinnerung, Geschichte, Identität 2.*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, pp. 12-32; O abordare critică privind utilizarea conceptelor psihanalitice pornind de la exemplul traumei a se vedea: Wulf Kansteiner/ Harald Weinböck, *Against the Concept of Cultural Trauma*, în: Erll/ Nünning (Hrsg.), *Media and Cultural Memory*, 2008, pp. 229-240. Despre uitare și diferențierile acesteia din perspectiva istoriei literare, vezi: Harald Weinrich, *Lethe: Kunst und Kritik des Vergessens*, München: C.H. Beck, 2005.

<sup>183</sup> A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, pp. 93-116/ pp. 169-182.

<sup>184</sup> Michael Roth, *Trauma, Repräsentation und historisches Bewußtsein*, în: Rüsen/ Straub (Ed.), *Die dunkle Spur der Vergangenheit*, pp. 153-173, aici: p. 167; A. Assmann, *Stabilisatoren der Erinnerung - Affekt, Symbol, Trauma*, în: Rüsen/ Straub (Ed.), *Die dunkle Spur der Vergangenheit*, pp. 131-152, aici: p. 151.



Freud), în timp ce „traumei culturale“ i se cuvine recunoașterea empatică a experienței traumatice și a uitării.<sup>185</sup> Aici trebuie diferențiat, în viziunea Aleidei Assmann, între victime și torționari, trauma în cazul primei categorii derivând dintr-o experiență lipsită de posibilitatea de apărare, iar în al doilea caz dintr-o acțiune înfăptuită conștient, față de care se reacționează adeseori în mod conștient prin strategii de respingere a culpabilității, prin tăinuire, refulare sau prin alte mecanisme de apărare.<sup>186</sup>

*Tăinuirea* poate apărea atât la victime, cât și la torționari drept reacție la experiențele traumatice sau la alte tabuizări. Ca respingere a culpabilității sau ca și consecință a trăirilor traumatice, tăcerea instituită în prima fază a Germaniei postbelice ridică întrebarea cu privire la asimetria memoriei victimelor și a torționarilor.<sup>187</sup>

Aleida Assmann face referire la *uitarea* aferentă reamintirii și la eficiența terapeutică a acesteia, însă nu și în cazul asimetriilor memoriei. Recurgând la Ernest Renan și Friedrich Nietzsche, care în celebrele scrieri *Was ist eine Nation?* și *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* desemnează uitarea drept condiție indispensabilă a formării unei comunități naționale, Aleida Assmann diferențiază în continuare „uitarea impusă“ („verordnetes Vergessen“) pe de o parte ca pedeapsă orientată spre excludere în sensul lui *damnatio memoriae*, iar pe de altă parte ca amnistie orientată spre incluziunea individului sau grupului social deviant prin anularea culpabilității.<sup>188</sup> Amnistia ca act justițiar a fost extinsă de Paul Ricoeur dincolo de „uitarea impusă“ și considerată din cauza anulării faptei comise o formă de abuz concretizată prin „amnezia impusă.“<sup>189</sup> Între tăinuire și uitare se situează și acea „amnezie structurală“ („strukturelle Amnesie“), care sugerează diferența subtilă între „uitarea impusă“, în acest caz conotația pozitivă a funcției de incluziune atribuită amnistiei și „amnezia impusă“ respectiv abuzul uitării provocat de ștergerea urmelor. Conceptul introdus de John Barthes în anul 1947 în legătură cu societățile premoderne, desemnează operațiunea conștientă și necesară a selecției în vederea transmiterii conținuturilor relevante.<sup>190</sup> Această selecție permite așadar conservarea identității și astfel continuitatea culturii respective, atât timp cât, după cum observă Nicolas

---

<sup>185</sup> Roth, Trauma, Repräsentation und historisches Bewußtsein, pp. 172-173.

<sup>186</sup> A. Assmann, Der lange Schatten der Vergangenheit, pp. 93-98.

<sup>187</sup> *Ibidem*, pp. 98-103; a se vedea și pp. 176-179.

<sup>188</sup> *Ibidem*, pp. 104-105; Vezi: Friedrich Nietzsche, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben; Ernest Renan, Was ist eine Nation? Vortrag in der Sorbonne am 11. März 1882, în: <https://ia600400.us.archive.org/8/items/RenanErnstWasIstEineNation/Renan,%20Ernst%20-%20Was%20ist%20eine%20Nation.pdf>, 5. 07. 2016.

<sup>189</sup> Paul Ricoeur, Memoria, istoria, uitarea, Timișoara: Amarcord, pp. 548-549.

<sup>190</sup> Pethes, Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien, pp. 126-127.



Pethes în legătură cu arderea cărților în Germania nazistă, nu se intervine în mod abuziv în rezervorul de cunoștințe.<sup>191</sup>

În strânsă legătură cu trauma, Aleida Assmann menționează într-un final și *doliul*, ce presupune o distanțare emoțională graduală față de pierderea unei persoane sau unui lucru. Freud diferențiază în acest sens între *doliu* și *melancolie*, atribuind celui de-al doilea simptom, spre deosebire de doliu, acea consecință patologică a distrugerii sentimentului de sine și a transformării deplângerii în învinuire, în urma identificării cu obiectul sau persoana pierdută.<sup>192</sup> Dificultatea confruntării sau reconcilierii cu trecutul în Germania postbelică a fost descrisă din perspectivă psihanalitică de către Margarete și Alexander Mitscherlich în *Die Unfähigkeit zu trauern*, recurgând la „structuri imaginare și mentalități“ (t.a./ „Vorstellungsmuster und Mentalitäten“) formate anterior. Doliul sau imposibilitatea doliului nu se restrânge așadar doar asupra anumitor indivizi afectați de pierderea unui obiect sau unei persoane, ci se extinde la nivel socio-politic în sensul coeziunii și continuității unei comunități.<sup>193</sup>

În final, se aduce în discuție *reprimarea* și cele cinci strategii de despovărare (*Entlastung*) și disculpare (*Entschuldigung*): compensarea (*Aufrechnen*), externalizarea (*Externalisierung*), suprimarea (*Ausblenden*), tăcerea sau tăinuirea (*Schweigen*) și denaturarea (*Umfälschen*). În timp ce în cazul compensării, autoinstituirea în rolul de victimă determină echilibrarea propriei culpabilități cu cea a celorlalți, ducând într-un final la anularea acesteia, externalizarea presupune proiectarea vinovăției și responsabilității fie sub formă ofensivă (strategia țapului ispășitor) sau defensivă asupra altora.<sup>194</sup> Aceste strategii de apărare care semnalează existența unor amintiri traumatice sau nedorite sunt o consecință a suprimării, însemnând perceperea unui eveniment și readucerea sa în memorie într-un mod denaturat sau lipsit de atenția necesară cuvenită. Suprimarea poate apărea la nivel colectiv prin reconfigurarea cadrelor sociale sau politice ale memoriei, așadar prin schimbul de generații, schimbarea de regim sau transformarea mijloacelor de comunicare.<sup>195</sup> Fără a mai reveni asupra tăinuirii victimelor și torționarilor încadrată de Aleida Assmann în strategiile de reprimare, se va menționa în final denaturarea

---

<sup>191</sup> *Ibidem*.

<sup>192</sup> Sigmund Freud, Trauer und Melancholie, în: Das große Sigmund Freud Lesebuch. Schriften aus vier Jahrzehnten, ed. de Cordelia Schmidt-Hellerau, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2009, pp. 294-312, aici: pp. 296-301.

<sup>193</sup> A. Assmann, Der lange Schatten der Vergangenheit, pp. 109-110. Vezi: Margarete Mitscherlich/Alexander Mitscherlich, Die Unfähigkeit zu trauern, München: Piper Verlag, 1991.

<sup>194</sup> A. Assmann, Der lange Schatten der Vergangenheit, pp. 169-174.

<sup>195</sup> *Ibidem*, pp. 174-176.



asemănătoare suprimării, în măsura în care amintirea nu este înlăturată, ci adaptată la noile cadre ale memoriei pentru a evita discrepanțele morale.<sup>196</sup>

În timp ce referințele la trecut descrise mai devreme – indiferent de atribuirea lor la narativele victimelor sau torționarilor – sunt orientate în contextul experiențelor traumatice asupra formelor de uitare, cultul memoriei (*Erinnerungskult* - !) preluând un caracter normativ sau chiar mitic poate fi situat la polul opus și considerat drept abuz al memoriei. Cultul memoriei sau al reamintirii nu exclude însă uitarea sau reprimarea, ci preia mai degrabă caracterul compulsiv al repetiției în sensul freudian. După cum s-a arătat mai devreme în cazul *Funktionsgedächtnis*-ului și mai concret al pretenției de legitimare a discursurilor oficiale, cultul memoriei este relaționat cu practicile dominației și discursurile puterii. Așadar, nu doar „istoria monumentală“ („monumentalische Historie“) evocată de Nietzsche, ci și conceptul încărcat ideologic „lieux de memoire“ al lui Pierre Nora, „cultul memoriei“ menționat de Tzvetan Todorov sau formele de abuz descrise de Paul Ricoeur prin „memoria împiedicată“, „manipulată“ și „obligată“ semnalează instrumentarea memoriei colective în vederea formării naționale și consolidării puterii politice.<sup>197</sup> În cele ce urmează se va stabili deosebirea dintre formele de uz și abuz ale memoriei descrise de Paul Ricoeur, conceptele celorlalți autori fiind menționate pe parcursul prezentului studiu.

În „Memoria, istoria, uitarea“,<sup>198</sup> filozoful francez diferențiază mai întâi între mnemotehnica în sensul *ars memoriae*, corespunzătoare unei memorii artificiale, antrenate, ajungându-se prin pretenția de a nu uita nimic la uzul excesiv și memoria naturală orientată spre experiențele și evenimentele trecute.<sup>199</sup> Aceste forme de memorie sunt corelate cu cele de uitare, astfel încât abuzul se poate institui mai întâi prin reamintire, iar apoi prin uitare. Trecerea graduală înspre abuzul memoriei este descrisă de Paul Ricoeur în contextul terminologiei clinice respectiv explicației psihanalitice a „memoriei împiedicate“, apoi al surprinderii „memoriei manipulate“ din perspectiva criticii ideologiei, iar în final în relație cu aspectul normativ al „memoriei obligate“. Prin recursul la terminologia freudiană privind compulsiile la repetiție (*Wiederholungszwang*; *acting out*), travaliul rememorării (*Erinnerungsarbeit*, *working through*), doliul (*Trauer*) și melancolia (*Melancholie*) și astfel prin abordarea unei perspective terapeutic-patologice, atât uzul excesiv cât și cel redus al

---

<sup>196</sup> *Ibidem*, pp. 180-181.

<sup>197</sup> Cf. Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*; Todorov, *Abuzurile memoriei*, 1999; Todorov, *Memoria răului, ispita binelui*, 2002; Pierre Nora (Ed.), *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt am Main: Fischer, 1998 [1990]; Pierre Nora (Ed.), *Erinnerungsorte Frankreichs*, München: C.H. Beck, 2005.

<sup>198</sup> Paul Ricoeur, *Memoria, istoria, uitarea*, 2001.

<sup>199</sup> *Ibidem*, pp. 77-89.



memoriei este subsumat de către Paul Ricoeur compulsiiei la repetiție, însemnând totodată împiedicarea travaliului rememorării.<sup>200</sup> Dincolo de perspectiva psihanalitică ce rămâne atașată, în pofida intenției de transferare asupra întregii societăți, mai mult de aspectul individual, Ricoeur descrie „memoria manipulată” la nivel oficial și public, ridicând astfel întrebarea puterii politice, a instrumentării reamintirii și uitării de către deținătorii de putere. Conform autorului, legitimarea ideologică a puterii se realizează prin intermediul narațiunilor, ale căror textură narativă marchează deopotrivă construcția memoriei. Astfel iau naștere narațiuni fondatoare cu funcție legitimatoră, istorii glorioase sau mitice a căror întrebuintare excesivă luând forma unor rememorări învățate și celebrate oficial glisează înspre abuzul memoriei.<sup>201</sup> Uitarea se formează de asemenea prin configurarea narativă și prin schimbările de accent, perspectivările, construcția personajelor și alte tehnici narrative inerente acesteia, ce subliniază caracterul selectiv al narațiunii. Un abuz al uitării se poate semnala însă abia în momentul utilizării unilaterale a narațiunilor, care sub forma subordonării acestora unui proces de canonizare impus de către deținătorii de putere, duc la privarea libertății de exprimare sau narare a celor implicați sau altor actori sociali, împiedicând astfel pluralitatea amintirilor. Uitarea se poate institui și printr-o oarecare complicitate, duplicitate sau prin ignoranța acestor actori, care permit astfel funcționarea sistemului.<sup>202</sup> În final, Paul Ricoeur atrage atenția asupra imperativului moral al „memoriei obligate”, care în numele dreptății și al justiției poate transforma reamintirea într-o practică obsesivă.<sup>203</sup> De cealaltă parte, datoria de a uita poate glisa, conform exemplului amnistiei, înspre „amnezia comandată” ce se opune travaliului rememorării în măsura în care anulează evenimentul respectiv sau fapta comisă.<sup>204</sup> Obligația morală a reamintirii și uitării ce poate fi transformată ușor într-o instrumentare a memoriei, este înlocuită de Paul Ricoeur cu „iertarea” reprezentând o altă posibilitate de depășire a acestei dificultăți. Așadar, în prezentarea formelor de memorie, Ricoeur pornește de la metafora platoniciană a bucății de ceară și astfel de la conceptul de imagine (*eikon*) a unui lucru absent, adoptând în consecință o abordare realistă ce se opune celei constructiviste în măsura în care cea dintâi presupune o diferențiere între realitate și ficțiune – respectiv refigurare sau reprezentare imaginară în timpul procesului de reamintire – în timp ce construcția socială a realității nu ia în considerare o existență a realității de sine stătătoare.

---

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>201</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>202</sup> *Ibidem*, p. 540.

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>204</sup> *Ibidem*, pp. 548-549.



Formele de utilizare a amintirii și posibilele tendințe spre abuz sau amnezie au fost descrise până acum prin referirea la anumiți autori care tematizează în mod explicit această problematică. Însă aceste forme abuzive ale reamintirii și uitării sunt sugerate de asemenea prin concepte precum „discursul puterii“ („Herrschaftsdiskurs“), „politica istoriei“ („Geschichtspolitik“), „uitarea istoriei“ („Geschichtsvergessenheit“) sau „obsesia istoriei“ („Geschichtsversessenheit“) și care, privind abordarea trecutului, sunt operaționalizate fie analitic sau sintagmatic în descrierea regimurilor politice autoritare și dictatoriale ale secolului al XX-lea și consecințelor acestora.<sup>205</sup> Deși aceste concepte reflectă în mare parte dezideratele nivelatoare ale memoriei oficiale, nu se poate vorbi însă despre existența memoriei omogene fie și în cadrul unei societăți care împărtășește același trecut și amintiri asemănătoare (*Erinnerungsgesellschaft*). În societățile pluraliste în schimb, amintirile sunt contestate și disputate de către diferite comunități, lupta pentru recunoaștere având finalitatea aducerii în spațiul public sau chiar și impunerii la nivel oficial a anumitor versiuni sau interpretări ale trecutului. Martin Saar vorbește în acest sens despre un „moment politic agonal“ („«agonale(n)» politische(n) Moment“) ce reprezintă „o chestiune de putere și luptă“ (t.a./ „eine Frage von Macht und Kampf ist“), iar pe de altă parte despre „normativitatea democratică“ (t.a./ „demokratischer Normativität“) a societăților liberale.<sup>206</sup> Însă și regimurile politice dictatoriale sau autoritare nu pot înlătura în întregime pluralitatea comunităților memoriei, ci pot face mai puțin vizibil procesul acestora de negociere a trecutului. Din acest motiv analiza regimurilor politice dictatoriale poate porni deopotrivă de la varietatea formelor de memorie cuprinzând memorii oficiale și neoficiale, familiale, culturale sau contra-memorii, care în diversitatea lor stimulează situațiile conflictuale ale reamintirii (*Erinnerungskonflikte*). Dan Diner introduce în acest sens conceptul „memoriilor contrare“ pentru a evidenția diferitele puncte de vedere asupra Holocaustului, indicând nu doar constituirea memoriilor oficiale opuse în Est și Vest pe fondul unor viziuni interpretative diferite asupra celui de-al Doilea Război Mondial, ci și memoriile neoficiale contracarând mai mult sau mai puțin discursul oficial în interiorul

<sup>205</sup> Cf. Sabrow, Einleitung: Geschichtsdiskurs und Doktringesellschaft, pp. 9-35; Edgar Wolfrum, Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland: der Weg zur bundesrepublikanischen Erinnerung: 1948-1990, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999; Aleida Assmann/ Ute Frevert (Ed.), Geschichtsvergessenheit - Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1999.

<sup>206</sup> Martin Saar, Wem gehört das kollektive Gedächtnis? Ein sozialphilosophischer Ausblick auf Kultur, Multikulturalismus und Erinnerung, în: Gerald Echterhoff, Martin Saar (Ed.), Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Pradigma des kollektiven Gedächtnisses, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2002, pp. 267-278, aici: p. 275.



acestor spații ale memoriei (*Erinnerungsräume*).<sup>207</sup> Diversitatea formelor de memorie implică totodată negocierea trecutului sau chiar și alăturarea diferitelor versiuni ale trecutului. Contra-memoria descrisă de Michel Foucault printr-o „cu totul altă formă a timpului“ (t.a./ „ganz andere Form der Zeit“)<sup>208</sup> devine relevantă în acest context în măsura în care exprimă o formă de rezistență.

Această privire de ansamblu asupra diferitelor forme de memorie și reamintire ridică deopotrivă întrebarea instrumentelor sau mijloacelor de constituire a memoriei și utilizarea acestora de către actorii responsabili. Pentru a examina construcția filmică a memoriei se va introduce în cele ce urmează conceptul de „medii ale memoriei colective“ fără a ridica pretenția unei analize exhaustive a cinematograției din perspectivă instituțională. În procesul de transformare a unei producții cinematografice într-un medium al memoriei colective se va pune accentul în special pe temele, mesajele, toposurile sau ofertele de interpretare construite și vehiculate filmic, în timp ce aspectului tehnic al mediumului i se va conferi o funcție structurantă a conținutului.

---

<sup>207</sup> Dan Diner, *Gegenläufige Gedächtnisse. Über Geltung und Wirkung des Holocaust*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.

<sup>208</sup> Michel Foucault, *Nietzsche, die Genealogie, die Historie* (Übers. Walter Seittner), în: Walter Seittner (Ed.), *Michel Foucault: von der Subversion des Wissens*, Frankfurt a. M.: Taschenbuch, 1993, pp. 69-90, aici: p. 85.



### III. Mediile memoriei colective

#### 1. Definirea conceptului: *mediile memoriei colective*

Stabilitatea și finalitatea atribuite memoriei culturale nu asigură în întregime o continuitate a acesteia, conținuturile, mediile și formele de reprezentare putând varia de la o perioadă la alta. Mecanismele de reactualizare, selectare și conservare a memoriei variază cu atât mai mult, cu cât momentele de referință aparțin unui trecut recent, formele de amintire, contra-amintire sau reprimare, manifestate în diferite grupuri sociale fiind încă incerte. Însă nu doar comprehensiunea trecutului, ci și transformarea suporturilor sau mediilor pot cauza discontinuitatea memoriei culturale. Începând cu limbajul corporal al culturilor orale, trecând prin desprinderea memoriei de suportul ei în societățile moderne și ajungând până la „oralitatea secundară“ („sekundäre Oralität“)<sup>209</sup> din era internetului, memoria privită prin prisma istoriei mijloacelor de comunicare se transformă odată cu acestea, putându-se vorbi împreună cu Astrid Erll despre relaționarea dintre „istoria memoriei“ („Gedächtnisgeschichte“) și „istoria media“ („Mediengeschichte“).<sup>210</sup>

În strânsă legătură cu transformarea mediei audiovizuale sau mediilor de stocare și vehiculare a informațiilor și în special cu condiționarea politică și socială a comprehensiunii trecutului, rolul decisiv în coordonarea acestui proces revine anumitor actori sociali și politici, „specialiști ai memoriei“ („Gedächtnisspezialisten“) în timp ce martorii neconturați ai acelei perioade (*Zeitzeugen*) făcând parte din comunități ale memoriei („Erinnerungsgemeinschaft“), decodează și negociază mesajul transmis. Așadar, memoria culturală sau cea bazată pe suporturi mediatice este formată în primul rând de către acești „specialiști ai memoriei“,<sup>211</sup> care, datorită competențelor, cunoștințelor și statutului social devin producători de cunoaștere, generând sensuri și interpretări (*Wissens-, Sinn- und Deutungsproduzenten*) și influențând astfel memoria comunicativă, astfel încât ambele forme pot acționa drept corectiv una față de cealaltă.

Remarcându-se o oarecare asemănare cu obiectivările inerente memoriei culturale, suporturile mediatice sau **mediile memoriei colective** – *Medien des kollektiven Gedächtnisses* – introduse de Astrid Erll<sup>212</sup> vizează mai degrabă aspectul spațialității, a răspândirii

---

<sup>209</sup> Walter J. Ong, *Orality and Literality. The Technologizing of the West*, Padstow, 1982 *apud* Pethes, *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien*, p. 62.

<sup>210</sup> Vezi: Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, pp. 126-130.

<sup>211</sup> Assmann/Assmann, *Das Gestern im Heute*, p. 120.

<sup>212</sup> Vezi: Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, pp. 123-142; *cf.* volumele colective: Erll/Nünning (Ed.), *Medien des kollektiven Gedächtnisses*, 2004; Erll/Nünning (Ed.), *Media and Cultural Memory*, 2008.



geografice decât extinderea temporală a comunicării peste generații. Nefiind atașate în mod exclusiv unui trecut absolut, acestea permit abordarea analitică a trecutului recent transpus pe suporturi materiale.<sup>213</sup> Accentul cade mai mult pe actualizarea, prezentificarea și circulația informațiilor într-un spațiu tot mai larg, decât pe stocarea și păstrarea în timp a acestora. Suporturile mediatice reprezintă, de fapt, o condiție pentru circulația informațiilor relevante într-o societate, având în același timp un rol decisiv în construirea trecutului, a realității sociale, în sfârșit, a unei memorii supraindividuale.<sup>214</sup> Pe de altă parte, suporturile mediatice se delimitează și de mijloacele de comunicare în masă, cuprinzând pe lângă determinismul tehnologic al reproducerii tehnice în sensul lui Walter Benjamin, și artefactele realizate individual, corpul uman ca purtător de imagini sau locuri (geografice) ale memoriei. Producțiile cinematografice, ca mijloc de comunicare în masă se pot înscrie în discursul memoriei doar dacă tematizează și reactualizează o perioadă istorică sau retrospectiv, dacă un grup social le atribuie o valoare mnemonică, apropiindu-se în cazul din urmă de memoria culturală. Importantă este aici diferența dintre confruntarea cu trecutul și negocierea permanentă a acestuia în grupurile eterogene ale societăților pluraliste, pe de o parte, și funcția normativă a memoriei în *Zwangsgesellschaft*-ul regimurilor autoritare, pe de altă parte.<sup>215</sup>

Capacitatea mediilor memoriei de a declanșa amintiri nu se datorează doar conținutului istoric, retoricii sau discursului intra-mediatic, ci interferenței acestora cu tehnologia specifică suportului mediatic în cadrul memoriei comunicative sau culturale. De aici derivă deosebirea față de modelul clasic emițător-canal-receptor inherent mijloacelor de comunicare și se remarcă necesitatea unei accepțiuni mai largi a conceptului de media.

Teoretizând conceptul *Medien des kollektiven Gedächtnisses* – medii ale memoriei colective – Astrid Erll evită polisemia atribuită mediei în științele comunicării, preluând un concept integrativ<sup>216</sup> elaborat din perspectivă constructivistă de Siegfried J. Schmidt, în viziunea căruia „media” cuprinde: *instrumente de comunicare, tehnologii, sistemul social și ofertele media*. În timp ce *instrumentele de comunicare* precum scrisul, imaginea, tonul

<sup>213</sup> Vezi: Martin Zierold, Memory and Media Cultures, in: Erll/Nünning (Ed.), Media and Cultural Memory, 2008, pp. 399-407.

<sup>214</sup> Vezi: Birgit Neumann, Literarische Inszenierungen und Interventionen: Mediale Erinnerungskonkurrenz in Guy Vanderhaeghes *The Englishman's Boy* und Michael Ondaatjes *Running in the Family*, în: Erll/Nünning (Ed.), Medien des kollektiven Gedächtnisses, pp. 195-215, aici: pp. 195-196.

<sup>215</sup> Vezi: Erik Meyer/ Claus Leggewie, Collecting Today for Tomorrow. Medien des kollektiven Gedächtnisses am Beispiel des «Elften September», în: Erll/ Nünning, Medien des kollektiven Gedächtnisses, pp. 277-294, aici: p. 279.

<sup>216</sup> Cf. Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, pp. 131-132; Siegfried J. Schmidt, Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft, Weilerswist: Velbrück, 2000, pp. 94-95.



asigură baza materială în constituirea sensului, adică în procesul de semiotizare, *tehnologia* permite acest proces, punând la dispoziție tehnici aferente fiecărei ramuri media. Transpunerea memoriei, a imaginii mentale pe o platformă artificială este susținută, în continuare, de instituții ale sistemului social, responsabile de afirmarea, stocarea sau propagarea *produselor media*, altfel spus, a diferitelor filme, genuri, emisiuni etc.<sup>217</sup> Interferența acestor elemente atribuie mediei un rol activ, de construire a realității în detrimentul reprezentării ei. Atât codarea cât și decodarea mesajului nu înseamnă altceva decât construirea semantică determinată de contextul social, politic sau cultural, altfel spus, de practicile de receptare, forme de instituționalizare sau canonizare. În timp ce configurația textuală și discursivă coordonează receptarea mesajului mediatic, oferind diferite moduri de lectură sau de interpretare, procesul decodării va actualiza doar anumite aspecte relevante fiecărui individ sau grup social în parte.<sup>218</sup> Receptarea mesajului în cheie afirmativă sau subversivă este înlesnită de pluralitatea semantică construită mediatic, în contextul discursului memoriei ajungându-se până la o situație conflictuală între amintirile și contra-amintirile evocate. În societățile pluraliste acest *Erinnerungskonflikt*<sup>219</sup> poate fi declanșat atât la nivel intra-mediatic, prin configurația textuală, cât și la nivel inter-mediatic, între diferitele reprezentări ale trecutului și în sfârșit, pluri-mediatic, între ramurile media cu accepțiuni diferite despre trecut.<sup>220</sup>

Nu același lucru se poate afirma și despre societățile dictatoriale ale căror instituții aflate sub control politic aveau menirea de a omogeniza discursul memoriei. Sugerate mai degrabă intra-mediatic, prin construcții metaforice, ambiguități sau subterfugii, diferitele versiuni ale trecutului s-au făcut remarcate cu precădere în perioadele destinderii politice, conflictul tacit al memoriei fiind strămutat în domeniul privat. Așadar, se poate constata faptul că suporturile mediatice, având rolul de a construi și a stabili o memorie culturală oficial impusă, pot evoca amintiri afirmative sau subversive și în cadrul memoriei comunicative.

<sup>217</sup> Vezi: Siegfried J. Schmidt, *Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft*, Weilerswist: Velbrück, 2000, pp. 94-95.

<sup>218</sup> Vezi: Neumann, *Literarische Inszenierungen und Interventionen*, în: Erll/Nünning (Ed.), *Medien des kollektiven Gedächtnisses*, p. 215; cf. Hall, *Encoding, decoding*, pp. 90-103.

<sup>219</sup> Cu privire la situațiile conflictuale în procesul de reamintire (*Erinnerungskonflikten*) cf. Peter Reichel, *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2007; Neumann, *Literarische Inszenierungen und Interventionen*, în: Erll/Nünning (Ed.), *Medien des kollektiven Gedächtnisses*, pp. 195-215; Arnd Bauerkämper, *Das umstrittene Gedächtnis: die Erinnerung an Nationalsozialismus, Faschismus und Krieg in Europa seit 1945*, Paderborn: Schöningh, 2012; Diner, *Gegenläufige Gedächtnisse*, 2007, ș.a.

<sup>220</sup> Vezi: Erll, *Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory*, în: Erll/ Nünning (Ed.), *Media and Cultural Memory*, 2008, pp. 389-398. Asupra aspectului *intra-*, *inter-* și *pluri-*mediatic descris de Astrid Erll se va reveni în studiul de față în legătură cu filmul de ficțiune ca medium al memoriei colective.



Însă conceptul de *media* descris de Siegfried Schmidt nu se integrează în discursul memoriei și nu poate fi definit drept *Medien des kollektiven Gedächtnisses*, atât timp cât nu i se atribuie o funcție mnemonică la nivelul producției și/ sau receptării. Integrarea acestui concept general în câmpul studiilor culturale și în discursul științific al memoriei presupune, în viziunea lui Astrid Erll, o **dimensiune materială** și una **socială**.<sup>221</sup> În construirea discursului memoriei, materialitatea mediilor figurează drept platformă și decide asupra structurii mesajului, întrucât permite *instrumentelor de comunicare* (*Kommunikationsinstrumente*) mai întâi externalizarea informațiilor iar *tehnologiilor* (*Technologien*) o lărgire a cadrului spațio-temporal al situației de comunicare, acestea preluând funcția „răspândirii și transiterii [în timp] a conținuturilor mnezice“ (t.a./ „Verbreitung und Tradierung von Gedächtnisinhalten“), marcând de asemenea structura lor.<sup>222</sup> Sub forma ofertelor mediatice (*Medienangebote*), *obiectivările culturale* (*kulturelle Objektivationen*) descrise de Astrid Erll ca a treia componentă a dimensiunii materiale, au capacitatea de a reactualiza și pune în discuție experiențele trecutului recent, pe de o parte, și a stimula comunicarea intergenerațională, pe de altă parte, marcând astfel și prin configurația formală atât memoria comunicativă cât și cea culturală.<sup>223</sup>

În timp ce dimensiunea materială stabilește doar posibile funcții, dimensiunea socială este cea care atribuie unui simplu fenomen mediativ însușiri mnemonice.<sup>224</sup> Prin instituționalizare și funcționalizare o societate decide asupra suporturilor și mijloacelor de comunicare, dar și asupra formării persoanelor specializate în „cultivarea memoriei.“ Dublul proces al funcționalizării are loc atunci când, la nivelul producției, emițătorii atribuie acestor medii un rol prescriptiv sau formativ, iar receptorii le acordă conștient sau inconștient, în cadrul decodării, o funcție mnemonică,<sup>225</sup> întrucât doar prin interferența celor două dimensiuni – materială și socială – se pot forma mediile memoriei colective, care la rândul lor catalizează procesele reamintirii și permit accesul la cunoașterea, experiențele și modelele de gândire specifice unui grup social. Cum s-a precizat mai devreme, procesul de formare a mediilor memoriei colective este coordonat de anumiți actori sociali și politici, care acționează drept producători de cunoaștere.

În sfârșit, mediile memoriei descrise de Astrid Erll, se încadrează, sub aspectul externalizării și al „materialității urmei“, în procesul de formare a memoriei culturale,

<sup>221</sup> Vezi: Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, pp. 132-136.

<sup>222</sup> *Ibidem*, pp. 132-133; citat: p. 133.

<sup>223</sup> Vezi *ibidem*, pp. 133-134.

<sup>224</sup> *Ibidem*, pp. 134-135.

<sup>225</sup> Vezi *ibidem*, p. 135.



acționând în cazul memoriei comunicative doar ca stimul al reamintirii sau cadru de orientare.

După cum s-a indicat până acum, mediile memoriei colective dețin, conform Astrid Erll, trei **funcții** complementare:<sup>226</sup> *stocarea* conținuturilor mnezice, *circulația* informațiilor și în final acele *semnale mediatice* (*mediale „cues”*), care, chiar dacă nu sunt legate în mod direct de un cod semiotic, permit prin intermediul însușirilor și narațiunilor declanșarea amintirilor. Astrid Erll face referire la acele locuri sau regiuni conotate de către un grup social cu valoare mnemonică și diferite interpretări ale trecutului.<sup>227</sup> Filmul ca medium al memoriei îndeplinește astfel toate cele trei funcții, întrucât tehnologia sa permite stocarea și difuzarea informațiilor și implicit o extindere spațio-temporală a situației comunicării, în timp ce dimensiunea socială a instituționalizării și funcționalizării îl poate articula fie în momentul apariției sau ulterior drept semnal mediativ ce declanșează procese de reamintire.

---

<sup>226</sup> *Ibidem*, pp. 137-139.

<sup>227</sup> Vezi *ibidem*, pp. 137-140.



## 2. Filmul de ficțiune în contextul memoriei comunicative și culturale

În acest capitol se va încerca încadrarea sau localizarea filmului de ficțiune ce abordează subiectul luptătorului comunist în rezistență – și constituie, altfel spus, obiectul prezentei cercetări – între memoria comunicativă și cea culturală. Se poate argumenta, pe de o parte, asupra încadrării filmului de ficțiune în memoria culturală atât datorită materialității și configurației instituționale, cât și aspectului de *Mythomotorik* (J. Assmann 2000), a capacității conținutului filmic de a genera și transmite mituri, în cazul de față, în special privind toposul luptătorului în rezistență. Pe de altă parte, același film se poate înscrie în memoria comunicativă prin tematizarea unui trecut recent, ancorat în contemporaneitate, care declanșează procese de negociere și situații conflictuale reduse nu doar la amintirile alternative ale generației-martore, ci și la pretenția cineaștilor cu privire la o reprezentare diferită – fie din punct de vedere stilistic sau conceptual – a trecutului făcând parte din experiența directă sau indirectă, cât și din cunoașterea mijlocită.

Conceptul *Medien des kollektiven Gedächtnisses* devine operaționalizabil în contextul construcției filmice a memoriei datorită accentului pus pe textualizarea și funcționalizarea memoriei, neexcluzând totodată și funcția de stocare a conținuturilor mnezice. Prin urmare, binomul *Funktions-* și *Speichergedächtnis* în abordarea filmului de ficțiune din perioada comunistă și implicit a toposului luptătorului în rezistență se dovedește a fi redundant, în condițiile în care reprezentările trecutului nu corespund unei perioade istorice îndepărtate, păstrate în acel *Speichergedächtnis*. Referindu-se la trecutul recent, la istoria contemporană, reprezentările cinematografice în cazul de față sunt funcționalizate pentru actualitate, chiar dacă stocarea lor pe suporturi materiale permite înscrierea acestor conținuturi și în memoria culturală. Însă după cum se va arăta în cadrul analizei, intenția transiterii acestor conținuturi mnezice peste generații rămâne o responsabilitate secundară. Prin actualizarea și funcționalizarea permanentă a trecutului, producțiilor cinematografice din perioada comunistă li s-a conferit mai degrabă o valoare educativă și formativă. Memoriile culturale au fost astfel restrânse într-o singură unitate – în viziunea lui Jan Assmann citându-l pe George Orwell – cea a „«prezentului etern» al regimurilor totalitare“ (t.a./ „ewigen Gegenwart“ totalitärer Regime“),<sup>228</sup> iar coerența acestora s-a estompat în detrimentul unui prezenteism unidimensional. În consecință, operaționalizarea acestui concept în contextul structurilor mnezice tot mai imbricate și amorfe ale istoriei

---

<sup>228</sup> J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 2000, p. 75.



recente, poate fi pusă la îndoială.<sup>229</sup> Însă coerența memoriei culturale în perioada comunistă a rezultat din creațiile artistice și obiectivările culturale coagulate în jurul unor toposuri sau chiar mituri privind nu neapărat un trecut istoric îndepărtat.

În acest sens este relevantă delimitarea analitică între imagine și suport mnemonic, dintre topos și medium. Trecerea filmului de la suport la medium al memoriei colective în sensul descris de Astrid Erll se realizează printr-un triplu proces mediatic. În timp ce practicile de receptare sunt coordonate intra-mediatic prin configurația textuală și retorica memoriei, evocarea amintirilor și atribuirea funcțiilor mnemonice se realizează deopotrivă prin dinamica intertextualității, prin recurența la reprezentări anterioare, iar în al treilea rând prin contextul pluri-mediatic, în care diferite ramuri media se influențează reciproc în reprezentarea trecutului.<sup>230</sup>

Interacțiunea dintre media și utilizarea acesteia în cadrul unui sistem poate determina apariția așa-numitor „Erinnerungsfilmen“ („filme ale memoriei“), care, încorporate într-un context pluri-mediatic, răspândesc conținuturile mnezice mai mult decât le stochează. Aceste conținuturi cât și aspectele specifice genului filmic devin irelevante în favoarea negocierii sociale și inter-mediatic, astfel încât „Erinnerungsfilm“-ul apare mai degrabă ca un fenomen caracteristic societății mediatice actuale.<sup>231</sup>

Ca suport al memoriei, filmul de ficțiune face parte mai întâi din procesul de formare a memoriei culturale, construind și vehiculând imagini, toposuri și mituri. În reprezentarea filmică a trecutului recent, existența generațiilor martore poate stârni o confruntare cu trecutul, o negociere a reprezentărilor vizuale atât la nivelul producției cât și la nivelul receptării. Astfel, se va evidenția și în analiza de film negocierea provocată de contemporanii evenimentelor reprezentate, bazată deseori pe componenta biografică și pretenția poziției dominante în interpretarea trecutului invocată de martorii direcți sau indirecti ai evenimentelor față de generația tânără. În sfârșit, această negociere surprinde interferența dintre memoria comunicativă și cea culturală și tranziția filmului de ficțiune de la un simplu suport la un medium al memoriei colective.

Dincolo de funcția formativă, negocierea trecutului recent în contextul producției cinematografice a fost situată mai întâi atât în cazul României, dar mai ales în cazul RDG

---

<sup>229</sup> Vezi: Bernd Faulenbach, Lösen sich in der Gegenwart die im 19. Jahrhundert herausgebildeten «kulturellen Gedächtnisse» auf? Zur Anwendbarkeit von Jan Assmanns Theorie auf die neueste Zeit, în: EWE, pp. 249-251.

<sup>230</sup> Vezi: Erll, Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory, în: Erll/ Nünning (Ed.), Media and Cultural Memory, 2008, pp. 389-398.

<sup>231</sup> Vezi: Astrid Erll/ Stephanie Wodianka, Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des «Erinnerungsfilms», în: Astrid Erll/ Stephanie Wodianka (Ed.), Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2008, pp. 1-20, aici: pp. 1-9.



sub semnul generațiilor-martore, cărora li se oferea elemente de recunoaștere (*Wiedererkennungselemente*) și posibilități de reamintire (*Erinnerungsmöglichkeiten*). Problematica însușirii acestor oferte mediatice de interpretare (*Deutungsangebote*) este relaționată în primul rând cu aspectul participativ, cu vizionarea acestor filme de către publicul de cinematograf, iar în al doilea rând cu experiențele individuale și construcțiile memoriei constituite prin comunicarea cotidiană, acestea putând evolua într-o direcție contrară (nu doar) din cauza instrumentării politice a filmului. Discrepanța între experiențele individuale și amintirile oficiale construite și transmise filmic a catalizat însă procesul de negociere, chiar dacă acesta rămânea de cele mai multe ori în sfera privată. În consecință, se va porni de la pluralitatea amintirilor chiar și în cazul unui regim dictatorial, luând în considerare intențiile de uniformizare ale politicii memoriei. Rolul determinant al filmului de ficțiune în procesele de negociere și însușire a interpretărilor despre trecut chiar și în contextul memoriei familiale și astfel în cea mai privată sferă a fost evidențiat într-un studiu empiric coordonat de Harald Welzer: „Tradierung von Geschichtsbewußtsein.“<sup>232</sup> Conform acestuia, amintirea trecutului național-socialist este marcată atât în cazul generației martore cât și în cazul generațiilor succesoare de „modele mediatice de interpretare“ (t.a./ „medial geprägte Deutungsmuster“), cărora li s-a atribuit o importanță mai mare decât „reprezentărilor instituționalizate ale istoriei precum cele din cadrul disciplinelor școlare“ (t.a./ „institutionalisierte(n) Geschichtsdarstellungen etwa aus dem Schulunterricht“). În timp ce ultimele au fost „comentate critic cu privire la intențiile subiacente și calitatea transiterii“ (t.a./ „jeweils kritisch hinsichtlich der zugrundeliegenden Absichten und der Qualität der Vermittlung kommentiert“), filmele de ficțiune au fost „percepute fără niciun comentariu drept documente cvasi-istorice“ (t.a./ „Spielfilme aber kommentarlos als quasi-historische Dokumente wahrgenommen“). Studiul evidențiasă în continuare recurgerea la filmele de ficțiune atât ca „modele explicative pentru aspectele neclare în istoricul familiei“ (t.a./ „ganze Erklärungsmodelle für unklare Aspekte der eigenen Familiengeschichte“), cât și ca „dovezi ale realității istorice“ (t.a./ „Belege für historische Wirklichkeit herangezogen“).<sup>233</sup> În mod întemeiat s-a contestat o receptare similară într-o societate aflată sub un regim dictatorial, chiar dacă „modelele mediatice de interpretare“ constitutive în procesul de formare a memoriei pot fi puse la îndoială în funcție de încrederea sau neîncrederea acordată reprezentărilor

<sup>232</sup> Harald Welzer, Familiengedächtnis. Über die Weitergabe der deutschen Vergangenheit im intergenerationellen Gespräch, -„Tradierung von Geschichtsbewußtsein“: Thesen und Entgegnungen, în: Werkstatt Geschichte 30, Hamburg: Ergebnisse Verlag, 2001, pp. 61-64.

<sup>233</sup> *Ibidem*, pp. 61-64, aici: p. 63.



mediatice însă nu pot fi excluse din procesul de formare a memoriei.<sup>234</sup> În privința memoriei familiale din RDG, studiul demonstrase mai degrabă suprapunerea amintirilor legate de dictatura național-socialistă cu experiența dictaturii comuniste.<sup>235</sup>

În cazul de față se ridică însă întrebarea transmiterii intergeneraționale a conținuturilor mnezice în contextul producției cinematografice și astfel în cadrul unei „Erinnerungsgemeinschaft“ respectiv unei comunități a memoriei mai largi, întrucât, dincolo de „conversational remembering“, construcția memoriei se desfășoară aici prin transpunerea acestor conținuturi pe suporturi externe, constituind un proces reglementat la rândul lui de directivele politicii memoriei. De asemenea, acest proces se situează la interferența dintre memoria comunicativă și cea culturală, la acel „floating gap“ aflat între „comunitățile contemporanilor marcate de experiența trecutului și simbolizările culturale ale posterității“ (t.a./ „zwischen den Erlebnisgemeinschaften der Mitlebenden und den kulturellen Symbolisierungen der Nachwelt“) și care, așa cum observă și Lutz Niethammer, nu constituie un „consecutio temporum atât de clar“ (t.a./ „keine so klare consecutio temporum“) între cele două forme de memorie.<sup>236</sup> Însă comunitățile experiențiale (*Erlebnisgemeinschaft*) a contemporanilor nu trebuie delimitate strict de generațiile anterioare sau de posteritate. Karl Mannheim și Maurice Halbwachs indică în acest sens o „pluralizare și regionalizare“ (t.a./ „Pluralisierung und Regionalisierung“) a „apartenenței la domeniile de conviețuire socială“ (t.a./ „Zugehörigkeit zu Bereichen sozialen Zusammenlebens“), deși exclud „referirile la trecut“ (t.a./ „Vergangenheitsbezüge“) ale unei generații, pe care le consideră mai degrabă unificatoare.<sup>237</sup> Acest ultim aspect este pus la îndoială de către Burkhard Liebsch, care recurge la argumentul contopirii generațiilor și implicit a „părților determinante ale spațiului de experiență.“ (t.a./ „Bestimmungsstücke des Erfahrungsraumes“).

„Weil Generationen einander nicht [...] schlagartig ablösen, sondern kontinuierlich ineinander übergehen, gibt es keine allein *real* abgestützte

---

<sup>234</sup> Proiectul s-a desfășurat în perioada 1997-2000, iar rezultatele au fost publicate în: Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall (Ed.), „Opa war kein Nazi!“ Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengespräch, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002. Un alt studiu „Vergleichende Tradierungsforschung“ s-a derulat în perioada 2002-2005 și a fost aplicat la nivel european, țări precum Danemarca, Elveția, Norvegia și Olanda, pe de o parte, și Serbia și Croația, pe de altă parte, fiind comparate și cu rezultatele studiului anterior privind Germania. A se vedea: Harald Welzer (Ed.), Der Krieg der Erinnerung. Holocaust, Kollaboration und Widerstand im europäischen Gedächtnis, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2007.

<sup>235</sup> Welzer, Familiengedächtnis, în: Werkstatt Geschichte, pp. 61-64, aici: p. 63.

<sup>236</sup> Niethammer, Diesseits des «Floating Gap», p. 27.

<sup>237</sup> Burkhard Liebsch, Wahrnehmende Geschichtlichkeit, kollektives Gedächtnis und historisches Wissen, în: Kristin Platt, Mihran Dabag (Ed.), Generation und Gedächtnis, Opladen: Leske + Budrich, 1995, pp. 255-283, aici: p. 263.



Möglichkeit, sie gegeneinander abzugrenzen. Die «verwandte Lagerung», von der Karl Mannheim sprach, kommt eher durch ein gemeinsames Schicksal, kollektive Repräsentationen, gesellschaftliche Tatsachen im Sinne von Marcel Mauss und bewußte Orientierung an gemeinsamen Werten, Idealen und Moden zustande. Auch diese Bestimmungsstücke des Erfahrungsraumes einer Generation wandeln sich nicht alle gleichzeitig im Übergang zu einer nachfolgenden Generation.<sup>238</sup>

„Pentru că generațiile nu [...] se succed în mod abrupt, ci în mod gradat, continuu, nu există o posibilitate reală de delimitare a acestora. «Poziționarea similară» despre care vorbea Karl Mannheim se constituie prin destinul comun, reprezentări colective, fapte sociale în sensul lui Marcel Mauss și orientarea conștientă spre valori, idealuri și tendințe comune. Chiar și aceste părți determinante ale spațiului de experiență al unei generații nu se transformă concomitent în momentul trecerii la următoarea generație.“ (t.a.)

Această succesiune graduală a generațiilor se poate urmări și în raport cu filmul ca medium al memoriei colective, întrucât acesta nu se află în posesia unei singure generații, ci poate atinge mai multe comunități sau spații experiențiale, permițând pe de o parte „recunoașterea“ („Wiedererkennen“) și astfel „declanșarea amintirilor“ („Auslösen von Erinnerungen“), iar pe de altă parte „cunoașterea și empatia“ („Erkennen und Empathie“).<sup>239</sup> Raportul dintre memoria individuală și film este condiționat, în viziunea Aleidei Assmann, de comunicabilitatea experienței individuale prin „codare simbolică“ (t.a./ „symbolische Kodierung“), în timp ce reprezentările rezultate se transformă prin receptivitatea altor persoane în cunoaștere socială asimilată însă doar prin „identificarea psihologică și confruntarea cognitivă“ (t.a./ „psychologische Identifikation und kognitive Auseinandersetzung“). La baza transformării memoriei individuale sau a memoriei experiențiale, personificate („inkarnierten Erlebniserinnerung“) în memorie culturală respectiv „memorie mediatică depersonificată“ („exkarniertes Mediengedächtnis“)<sup>240</sup> se află un act comunicativ conștient, care în cazul de față se caracterizează printr-un conținut ficțional și o formă extinsă dincolo de generații.

---

<sup>238</sup> *Ibidem*, pp. 264-265.

<sup>239</sup> Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, p. 207.

<sup>240</sup> *Ibidem*, pp. 210-211.



### 3. „Amintirile inventate”: problema ficțiunii

Confruntarea cu trecutul se poate desfășura pe mai multe segmente ale sferei publice, Peter Reichel diferențind în acest sens patru câmpuri de interacțiune ale politicii istoriei: „câmpul acțiunii politic-juridice și politic-culturale” (t.a./ „das Feld des politisch-rechtlichen und politisch-kulturellen Handelns”), „câmpul reamintirii publice” (t.a./ „Feld der öffentlichen Erinnerung”), „cercetarea istoriei contemporane” (t.a./ „die Zeitgeschichtsforschung”) și „câmpul culturii estetice” (t.a./ „das Feld der ästhetischen Kultur”),<sup>241</sup> cel din urmă cuprinzând acea confruntare „subiectivă, autentică și expresivă” (t.a./ „subjektiv, authentisch und expressiv”) bazată pe ficțiune, dar care creează în schimb imagini mnezice (*Erinnerungsbilder*) mult mai profunde și durabile, Peter Reichel vorbind în legătură cu obiectul studiului său despre o a „doua istorie a național-socialismului cu cele trei etape ale memoriei (Aleida Assmann), cea individuală, social-comunicativă și cultural-instituțională” (t.a./ „zweite Geschichte des Nationalsozialismus mit ihren drei Gedächtnisstufen (Aleida Assmann), dem individuellen, sozial-kommunikativen und kulturell-institutionellen Gedächtnis”).<sup>242</sup> În producțiile cinematografice, diferitele strategii de autenticizare create prin inserarea materialelor documentare, filmarea în locuri originale sau prin însuși modul realist de reprezentare estompează limita dintre ficțiune și factualitate până la indistinctibilitate. Întrucât „amintirea inventată” („*erfundene Erinnerung*”) nu trebuie să-și piardă din emoționalitate și credibilitate, ci să-și păstreze capacitatea de a menține povestea experimentabilă mai cu seamă pentru generațiile ulterioare.<sup>243</sup> Peter Reichel menționează în acest sens literatura de înscenare autobiografică și reprezentarea obiectivă a unui film documentar drept situații limită ale amintirii inventate, întrucât, indiferent de ficționalitatea sau factualitatea acestora, amintirile sunt reinterpretate și restructurate prin arta povestirii, iar lacunele în cunoașterea trecutului sunt acoperite de strategii narative.<sup>244</sup> Nicolas Pethes utilizează conceptul „amintirilor fictive” construite în narațiunile ficționale și vehiculate prin mediile culturale pentru a compensa lipsa amintirilor individuale ale martorilor sau pentru a contracara sub formă corectivă autoritatea revendicată de memoria oficială.<sup>245</sup> Problematika amintirilor inventate este relaționată de către autor cu evenimentele traumatice ale secolului al XX-lea, în urma

---

<sup>241</sup> Peter Reichel, *Erfundene Erinnerung: Weltkrieg und Judenmord im Film und Theater*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag, 2007, pp. 10-12.

<sup>242</sup> *Ibidem*, pp. 12-13, aici: p. 13.

<sup>243</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>244</sup> *Ibidem*, p. 14-16.

<sup>245</sup> Pethes, *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien*, p. 151.



căroră martorii direcți fie au încetat din viață, fie nu dețin amintiri individuale, astfel încât confruntarea cu trecutul nu s-a desfășurat, așa cum se afirmase până acum, mai întâi în registrul memoriei comunicative, ci mai degrabă prin memoria culturală.<sup>246</sup> Conform Pethes, aici trebuie realizată însă diferențierea clară între construcția conștientă a trecutului prin nararea ficțională și ceea ce Marianne Hirsch desemnează prin conceptul de „postmemory“. Deși ambele cazuri vizează interferența dintre experiență și imaginar, amintirile fictive în sensul „postmemory“ nu se formează prin intermediul povestirii ficționale conștiente, ci prin însușirea inconștientă a amintirilor străine recurente drept amintiri proprii.<sup>247</sup> Amintirile fictive sau inventate, în schimb, sunt construite narativ în momentul în care „se caută «interferențe» între datele propriilor experiențe de viață și cele provenite din mijlocirea trecutului“ (t.a./ „indem man zwischen Daten des eigenen Lebenslaufs und der überlieferten Vergangenheit «Überschneidungen» sucht“) pentru a acoperi lacunele cunoașterii prin narațiuni mai puțin demonstrabile din punct de vedere empiric.<sup>248</sup> Acestea se regăsesc atât la nivelul memoriei familiale – după cum au arătat studiile realizate de Harald Welzer<sup>249</sup> – cât și la nivelul memoriei culturale, componenta ficțională având un caracter gradual.

Faptul că amintirile inventate nu se rezumă doar la sfera culturii estetice, ci într-un regim politic dictatorial figurează ca parte integrantă a istoriografiei, a construcției istoriei și a discursului dominant al puterii (*Herrschaftsdiskurs*) este subliniat de Martin Sabrow pe fondul „construcției sociale a realității istorice [...] care derivă din proiectul totalitar al construcției statale a societății“ (t.a./ „die gesellschaftliche Konstruktion der geschichtlichen Wirklichkeit [...] aus dem totalitären Projekt einer staatlichen Konstruktion der Gesellschaft“).<sup>250</sup> În contextul practicilor nivelatoare de cenzură și evaluare, diferența între ficțiune și realitate devenea la fel de neclară în cazul creațiilor culturale ca în cel al cercetării științifice, întrucât ambele domenii erau subordonate aceluiași comandament politic privind singularitatea partidului în interpretarea prezentificatoare a trecutului. „În

---

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>247</sup> *Ibidem*, p. 157; cf. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, pp. 103-128.

<sup>248</sup> Pethes, *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien*, p. 161.

<sup>249</sup> Cf. Harald Welzer, *Familiengedächtnis. Über die Weitergabe der deutschen Vergangenheit im intergenerationellen Gespräch*, - „Tradierung von Geschichtsbewußtsein“: Thesen und Entgegnungen, în: *Werkstatt Geschichte* 30, Hamburg: Ergebnisse Verlag, 2001; Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall (Ed.), „Opa war kein Nazi!“ Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengespräch, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002; Harald Welzer (Ed.), *Der Krieg der Erinnerung. Holocaust, Kollaboration und Widerstand im europäischen Gedächtnis*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2007.

<sup>250</sup> Martin Sabrow, *Einleitung: Geschichtsdiskurs und Doktringesellschaft*, în: Martin Sabrow (Ed.), *Geschichte als Herrschaftsdiskurs: der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR*, Köln: Böhlau Verlag, 2000, pp. 9-35, aici: pp. 12-13.



materializarea irealului se află *alter ego*-ul ficționalizării realului și ambele indică asupra unei realități trecute în care empiria și plăsmuirea nu se exclud reciproc în mod obligatoriu.“ (t.a./ „In der Materialisierung des Irrealen findet die Fiktionalisierung des Realen ihr *alter ego*, und beide verweisen auf eine vergangene Wirklichkeit, in der Empirie und Erfindung einander durchaus nicht zwingend ausschlossen.“).<sup>251</sup>

Interferența narațiunii ficționale cu narațiunea istorică revendicând pretenția realității a constituit obiectul unui complex studiu fenomenologic realizat de Paul Ricoeur în cele trei volume „Zeit und Erzählung“ (în orig. „Temps et récit“).<sup>252</sup> Pornind de la „Poetica“ lui Aristotel și integrând cele două forme narative într-un model al triplului *mimesis*, Ricoeur a definit prin *mimesis I*, *mimesis II* și *mimesis III* mai întâi prefigurația, comprehensiunea preliminară a unei narațiuni, atribuită atât autorului cât și receptorilor, în al doilea rând configurația respectiv compoziția unei narațiuni, iar în final refigurația însemnând receptarea fie de către un individ sau de către întregul public.<sup>253</sup> Această relaționare se bazează pe atribuirea *mimesis*-ului II – datorită „caracterului dinamic al *procesului de configurație*“ (t.a./ „dynamischen Charakter des Konfigurationsvorgangs“ - subl. autorului)<sup>254</sup> – a unei funcții mijlocitoare între evenimentele prenarative ale *mimesis I* și refigurația experienței temporale inerente *mimesis III* în suprapunerea orizontului textual cu cel al cititorului.<sup>255</sup> Atât narațiunea ficțională cât și cea istorică traversează (structural) același proces, diferențiindu-se însă cu privire la dimensiunea referinței, întrucât istoriografia se bazează pe întâmplări reale ale trecutului, care, deși nu sunt întotdeauna direct accesibile, pot fi reconstruite prin documente, în timp ce ficțiunea are la bază referința metaforică încadrată aceluși „Sehen-als...“ („a vedea ca...“). Pentru a evidenția relația dintre cele două forme narative, Paul Ricoeur introduce categoria „*referinței încrucișate*“ („überkreuzte[n] Referenz“ - subl. autorului) descriind astfel raportarea alternantă la formele de referință, întrucât istoriografia recurge la „forța imaginației“ („Einbildungskraft“) în reconstituirea trecutului, iar narațiunile ficționale pot fi prezentate pe de altă parte sub forma unor narațiuni reale.<sup>256</sup>

---

<sup>251</sup> *Ibidem*, p. 26

<sup>252</sup> Paul Ricoeur, *Zeit und Erzählung*. Band I: Zeit und historische Erzählung, München: Wilhelm Fink Verlag, 1988 [1983]; Ders., *Zeit und Erzählung*. Band II: Zeit und literarische Erzählung, München: Wilhelm Fink Verlag, 1989, [1984]; Ders., *Zeit und Erzählung*. Band III: Die erzählte Zeit, München: Wilhelm Fink Verlag, 1991 [1985].

<sup>253</sup> Vezi: Ricoeur, *Zeit und Erzählung*, Bd. I, pp. 87-135, aici: pp. 88-89.

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 88/ pp. 104-113.

<sup>256</sup> *Ibidem*, p. 129.



Ricoeur întărește în continuare argumentul intersectării narațiunilor ficționale și istorice prin situarea acestora la nivelul *mimesis III*, al refigurației narative prin orizontul cititorului, recurgând totodată la „ficcionalizarea istoriei“ („Fiktionalisierung der Historie“) și „istoricizarea ficțiunii“ („Historisierung der Fiktion“). Dincolo de forța imaginarului în configurația trecutului menționată mai devreme, primul caz vizează fantezia ce primează în legătură cu „imposibilitatea de a observa ceea ce a fost“ („Nichtbeobachtbarkeit der Gewesenheit“) manifestându-se în momentul în care se încearcă depășirea discrepanțelor dintre „timpul cosmic și timpul experienței trăite“ („zwischen der Zeit der Welt und der erlebten Zeit“) prin așa-numitele „*elemente de legătură*“ („*Bindeglieder*“ - subl. autorului).<sup>257</sup> Un eveniment trecut ce devine inobservabil este atribuit în consecință „unui prezent posibil sau închipuit“ („möglichen oder *phantasierten* Gegenwart[en]“ - subl. autorului) pentru a putea fi datat, reînscris în „timpul calendaristic“ („kalendaristische Zeit“), devenind deopotrivă accesibil.<sup>258</sup> Pe lângă datarea anumitor evenimente, Ricoeur aduce ca exemplu succesiunea generațiilor și „lumea contemporană, anterioară și posterioară“ („Mit-, Vor- und Nachwelt“) aferentă acestora, evidențiind caracterul lor *mixt* („*Mischcharakter*“ - subl. autorului) ce poate fi reconstruit de asemenea doar în sens „imaginativ.“<sup>259</sup> În sfârșit se ajunge la acea „urmă“ din trecut, ale cărei „împrejurări sociale și culturale“ („soziale und kulturelle Umgebung“) nu mai sunt existente, necesitând astfel o viziune interpretativă care să confere urmei mai întâi o formă transmisibilă sau caracterul unui document.<sup>260</sup> Scrierea istorică recurge de asemenea la formele literare clasice în sensul în care nu preia doar elementele de construcție a comicului, tragicului sau ironicului în retorica și compoziția sa, ci tocmai prin aceste elemente și prin strategia retorică bazându-se conform Ricoeur pe relaționarea dintre „vocea narativă“ („narrative[n] Stimme“) și cititorul implicit („impliziten Leser“), coordonează procesul de lectură.<sup>261</sup> Un ultim exemplu ce ilustrează pătrunderea ficțiunii în istoriografie vizează acele evenimente definitorii în construcția identității unei comunități, întărind așadar „identitatea (lor) narativă“ („narrative Identität“). „Unicitatea“ („Einmaligkeit“) acestora atrage după sine o abordare motivată emoțional îndreptată spre „elogiere“ („Verherrlichung“) sau „înfiorare“ („Entsetzen“), aici făcându-se referire pe de o parte la epopeile eroice și rolul lor de legitimare a regimurilor politice, iar pe de altă parte la narațiunile victimelor în lupta

<sup>257</sup> Ricoeur, *Zeit und Erzählung*, Bd. III, p. 296.

<sup>258</sup> *Ibidem*, p. 298.

<sup>259</sup> *Ibidem*, p. 298.

<sup>260</sup> *Ibidem*, p. 299.

<sup>261</sup> *Ibidem*, pp. 301-302.



împotriva uitării.<sup>262</sup> În al doilea rând, narațiunii ficționale i se conferă un caracter istoric în măsura în care, conform Ricoeur, aceasta reprezintă „trecutul *vocii narative*“ („Vergangenheit der *narrativen Stimme*“ - subl. autorului) și astfel a „autorului implicat“,<sup>263</sup> având de asemenea capacitatea de a expune posibilul sau probabilitatea evenimentelor trecute.<sup>264</sup> Relaționarea dintre istorie și ficțiune marchează într-un final acea identitate denumită de Paul Ricoeur „identitate narativă“ a unui individ sau unei comunități și care, „prin utilizarea reflexivă a configurațiilor narative este refigurată“ la rândul ei (t.a./ „durch die reflexive Anwendung der narrativen Konfigurationen refiguriert wird.“).<sup>265</sup> Identitatea narativă poate fi adusă în legătură cu acele cadre sociale ale memoriei introduse de Maurice Halbwachs, care permit constituirea comunităților de memorie prin intermediul narațiunilor construite și receptate de către anumiți indivizi sau grupuri sociale, așadar prin ansamblul narațiunilor istorice și ficționale ce pot fi atribuite la rândul lor memoriei comunicative și culturale. Aceste narațiuni create după modelul triplului *mimesis* determină refigurarea experienței temporale și totodată transformarea identității narative. Ricoeur subliniază în acest sens nu doar variabilitatea acestei identități datorată dinamicii refigurației, ci și instabilitatea acesteia redusă la capacitatea narațiunilor ficționale, spre deosebire de cele istorice, de a destabiliza identitatea narativă.<sup>266</sup> Componenta etic-normativă inerentă narațiunii prin strategia persuasivă a autorului, prezintă cititorului o anumită perspectivă intenționată asupra lumii. Însă ca actanți în procesul refigurării, cititorii sau publicul în general au posibilitatea ultimei decizii asupra ofertelor de interpretare etic-normativă a narațiunii.<sup>267</sup>

Procesul triplului *mimesis* este integrat de către Astrid Erll în domeniul teoretic al memoriei și extins asupra literaturii ca medium al memoriei, atribuind *mimesis*-ului I „prefigurația specifică culturii memoriei“ (t.a./ „erinnerungskulturelle Präfiguration“), *mimesis*-ului II „configurația noilor forme de narațiuni ale memoriei“ (t.a./ „die Konfiguration neuartiger Gedächtnisnarrative“) iar *mimesis*-ului III „refigurația colectivă“ (t.a./ „die kollektive Refiguration“).<sup>268</sup>

„Realitatea culturii memoriei“ (t.a./ „Wirklichkeit der Erinnerungskultur“) este asemuită așadar nivelului prenarativ al *mimesis* I, cuprinzând ansamblul experiențelor practice ale

<sup>262</sup> *Ibidem*, pp. 303-306.

<sup>263</sup> *Ibidem*, p. 308.

<sup>264</sup> *Ibidem*, pp. 308-310.

<sup>265</sup> *Ibidem*, p. 396.

<sup>266</sup> *Ibidem*, p. 399.

<sup>267</sup> *Ibidem*, p. 400.

<sup>268</sup> Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, pp. 149-155, aici: p. 150.



unei culturi, bazate pe aspecte simbolice, temporale și de structură semantică ce stă la dispoziția configurației unui text literar sau unui produs cultural. Textul literar sau filmul de ficțiune, a cărui configurație presupune un proces de selecție, recurge nu doar la acele conținuturi mnezice voluntare relaționate cu alte medii ale memoriei colective, cu instituții, culturi ale memoriei, scheme narative și stereotipuri ale transducerii trecutului și care la rândul lor au fost structurate de către Astrid Erll într-o dimensiune materială, socială și mentală, ci preia deopotrivă acele conținuturi mnezice inconștiente indicând reprimarea sau ceea ce nu poate fi articulat („Unartikulierbares“).<sup>269</sup>

În procesul configurației, conținuturile mnezice prenarative traversează o schimbare în sensul în care, sunt expuse pe de o parte decontextualizării, restructurării și reinterpretării, în sfârșit, unei „structuri narative“ („narrative Struktur“), iar pe de altă parte specificului suportului material și posibilităților de perspectivare, reprezentare sau de creare a sensului inerente acestuia.<sup>270</sup> „Narațiunile ficționale ale memoriei“ („fiktionalen Gedächtnisnarrative“) pot provoca doar în faza refigurației o schimbare a comprehensiunii trecutului, a memoriei colective sau chiar și acțiunilor unui grup social. Receptarea însă nu se desfășoară doar prin decodarea sau atribuirea de sens la nivel individual, ci este coordonată într-un context mai larg de către acei „specialiști ai memoriei“ („Gedächtnisspezialisten“) care inaugurează procese de canonizare și instituționalizare și acționează în cadrul relațiilor de putere.<sup>271</sup>

Privind construcția filmică a memoriei în perioada regimului comunist se poate sublinia în final funcția didactică atribuită acestor medii și implicit strategiile narative persuasive ce îngreunaseră o delimitare intra-mediatică între narațiunile ficționale și cele istorice (*wirklichkeitstreu*). Întrucât aceste medii făceau parte din strategia narativă a politicii memoriei ce viza tocmai potențarea acestei persuasiunii într-o relaționare cât mai convingătoare a ficțiunii și realității (istorice). Așadar, toate cele trei etape ale *mimesis*-ului au fost impregnate de această componentă politică, ce situa filmul de ficțiune sub dublul semn al „istoricizării ficțiunii“ („Historisierung der Fiktion“) și al „ficționalizării istoriei“ („Fiktionalisierung der Historie“). Având însă în vedere diferitele concepții asupra trecutului, amintirile contrare sau diferența gradului de afectare sau prejudiciere a diferitelor generații se pune mai degrabă întrebarea negocierii trecutului în cadrul acestor

---

<sup>269</sup> *Ibidem*, pp. 150-151.

<sup>270</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>271</sup> *Ibidem*, p. 153.



trei faze ale *mimesis*-ului și astfel în construcția realității culturii memoriei (*erinnerungskulturelle Wirklichkeit*), o întrebare care va fi abordată în capitolul următor.



#### 4. Negocierea trecutului: un model de comunicare - *Wirklichkeitskonstruktionen*

Prin intermediul narațiunilor și schemelor narrative aflate la baza acestora, ficțiunea și realitatea se întrepătrund deseori inobservabil, fiind preluate în construcțiile realității. Acestea vizează din perspectivă constructivistă acel proces legat de subiect, ce se desfășoară așadar la nivel cognitiv, fiind însă determinat social și având loc prin intermediul și în cadrul interacțiunilor, acțiunilor și comunicării.<sup>272</sup> Siegfried J. Schmidt le situează din punct de vedere structural în legătură cu reamintirea:

„Erinnern als aktuelle Sinnproduktion wird erheblich beeinflusst von gestaltendem Erzählen. Beide scheinen denselben Mustern kohärenter Konstruktion von Zusammenhängen zu folgen. Beide stellen einen (wie auch immer fiktiven) Zusammenhang her zwischen einem Ereignis, seinem scheinbaren Wiedererkennen durch Gedächtnis und seiner Repräsentation in der erzählten Erinnerung, deren Erzählschemata den Kohärenz- und Konsistenzerwartungen der Erzählgemeinschaft oder Gesellschaft sowie der verwendeten Medien folgen, nicht der intrinsischen »Wahrheit des Ereignisses«.“<sup>273</sup>

„Reamintirea ca producție actuală a sensului este influențată în mod deosebit de actul creator al narării. Ambele par a urma același model de construcție coerentă a legăturilor. Ambele stabilesc o legătură (chiar dacă fictivă) între un eveniment, recunoașterea aparentă a acestuia prin intermediul memoriei și reprezentarea acestuia în amintirea narată, a cărei schemă narativă urmează așteptările de coerență și consistență existente într-o comunitate naratoare sau într-o societate, cât și a mediilor utilizate, și nu »adevărul (intrinsec) evenimentului«.“ (t.a.)

În acest sens, memoria nu este considerată un suport de stocare, ci, în sensul abordării cognitiviste și științelor neuronale, un proces constructiv în care structurile neuronale reconstruiesc viziunea asupra trecutului.<sup>274</sup> Amintirea, în schimb, activează funcțiile memoriei și utilizează scheme narrative pentru a putea fi exprimată. Întrucât aceste scheme narrative sunt marcate din punct de vedere cultural prin narațiuni care au la bază acceptanța intersubiectivă, Siegfried J. Schmidt presupune că acestea structurează de asemenea evoluția pre-verbală a amintirii sau procesului de reamintire,<sup>275</sup> așadar nivelul prefigurației.

La baza fiecărei construcții a realității și implicit discursurilor memoriei se află, în viziunea lui S. J. Schmidt, o interacțiune între două categorii numite „modele ale realității“ și „programe ale culturii“, permițând prin actul comunicării trecerea de la procesele cognitive, așadar de la amintirea individuală la cunoașterea împărtășită colectiv și astfel la

<sup>272</sup> Schmidt, *Kalte Faszination*, p. 42.

<sup>273</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>274</sup> Schmidt, *Memory and Remembrance*, pp. 191-192; cf. Schmidt (Ed.), *Gedächtnis*, 1992; Siegfried J. Schmidt, *Gedächtnis-Erzählen-Identität*, în: Aleida Assmann, Dietrich Harth (Ed.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991, pp. 378-397.

<sup>275</sup> Schmidt, *Memory and Remembrance*, p. 193.



o memorie socială.<sup>276</sup> În cele ce urmează se vor explica aceste concepte introduse de S. J. Schmidt<sup>277</sup> pentru a trece în final la negocierea construcțiilor realității (*Wirklichkeitskonstruktionen*) desfășurată în cadrul procesului de construcție a realității mediatice (*Konstruktion der medialen Wirklichkeit*).

Indivizii observă și structurează realitatea socială cu ajutorul categoriilor și diferențierilor semantice constituite prin limbaj, și care sunt presupuse în cazul tuturor membrilor unei societăți. „Unitatea diferenței dintre categorii și diferențieri semantice“ este definită de către S. J. Schmidt drept model al realității (*Wirklichkeitsmodell, model of reality*)<sup>278</sup> enumerând printre categorii concepte precum gender, putere politică, vârstă, ce se pot descrie prin diferențieri semantice binare sau formate din mai multe părți precum tânăr/ bătrân, bun/ rău ș.a.<sup>279</sup> Comunicabilitatea și astfel validarea socială a modelelor de realitate sunt susținute de așa-numitele programe ale culturii (*Kulturprogramm, culture programmes*) având rolul de orientare a sensului și de referință la elementele structurale ale modelelor realității descrise mai devreme, din perspectivă socială. În consecință, fiecare model al realității este construit în cadrul unui program al culturii, de aici derivând complementaritatea și relația de interdependență a celor două categorii.<sup>280</sup>

Die *Spezifik* (Hervorh. im Original) eines Wirkungszusammenhangs von Wirklichkeitsmodell & Kulturprogramm liegt darin, *wie* (Hervorh. im Original) die Kategorien und semantischen Differenzierungen des Wirklichkeitsmodells durch das Kulturprogramm semantisch relationiert, affektiv besetzt und moralisch gewichtet werden, um als Voraussetzung (Sinnorientierung) für Setzungen (getroffene Unterscheidungen) dienen zu können.<sup>281</sup>

*Specificul* (subl. autorului) relației de eficiență dintre modelul realității & programul culturii vizează *cum* (subl. autorului) sunt categoriile și diferențierile semantice ale modelului realității relaționate semantic, încărcate afectiv și evaluate moral de către programul culturii, pentru a servi supozițiilor [*Setzungen*; engl. *supposition* - observația îmi aparține] (diferențierilor realizate) drept

---

<sup>276</sup> *Ibidem*, pp. 194-195.

<sup>277</sup> Recurând la teoria sistemelor, Siegfried J. Schmidt introduce și alte noțiuni în abordarea constructivistă precum „Setzung“ (*supposition*) și „Voraussetzung“ (*presupposition*), „operative Fiktion“ (*operative fiction*), „kognitive Autonomie und soziale Orientierung“ (*cognitive autonomy and social orientation*), „Beobachtung erster- und zweiter Ordnung“ (*first-order and second-order observation*) ș.a. A se vedea: Siegfried J. Schmidt, Kognitive Autonomie und soziale Orientierung: Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994; Schmidt, Kalte Faszination, 2000; Schmidt, Geschichten & Diskurse, 2003; Siegfried J. Schmidt, Die Wirklichkeit des Beobachters, în: Merten/ Schmidt/ Weischenberg (Ed.), Die Wirklichkeit der Medien, 1994, pp. 3-19; Schmidt, Memory and Remembrance, 2008, pp. 191-201, ș.a. Despre abordările constructiviste în spațiul științific german a se vedea: Armin Scholl, Die Wirklichkeit der Medien. Armin Scholl über den Konstruktivismus in der Kommunikations- und Medienwissenschaft, în: Bernhard Pörksen (Ed.), Schlüsselwerke des Konstruktivismus, Wiesbaden: VS-Verlag, 2011, pp. 443-462.

<sup>278</sup> Schmidt, Geschichten & Diskurse, p. 37.

<sup>279</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>280</sup> *Ibidem*, pp. 38-39.

<sup>281</sup> *Ibidem*, p. 43.



presupoziție [*Voraussetzung*, engl. *presupposition* - observația îmi aparține]  
(orientarea sensului). (t.a.)

În continuare, „istoriile și discursurile“ („Geschichten&Diskurse“) sunt alte două concepte marcate de o relație interdependentă, introduse de Siegfried Schmidt în descrierea sistemului social. Interferența acestora se datorează în măsura în care acestea fac inteligibile și structurează pe de o parte acțiunile, iar pe de altă parte comunicarea. Acțiunile și evenimentele ce afectează un individ în mod direct sunt selectate, tipizate și prelucrate prin intermediul „referinței reflexive“ („reflexive Bezugnahme“) astfel încât succesiunea acestora poate fi subordonată anumitor „mecanisme ordonatoare a acțiunilor“ („handlungsbezogene [...] Ordnungsmechanismen“), denumite de Siegfried J. Schmidt istorii (*Geschichten*; *histories*). Indivizii recurg atât la propriile istorii, cât și la cele străine, legătura semantică constituindu-se în procesele cognitive.<sup>282</sup> Istoriile se află pe de altă parte într-o strânsă relație cu discursurile, care determină la nivelul comunicării „modelul selectiv“ („Selektionsmuster“) atât în privința conținutului cât și în cea a formei. Discursurile structurează astfel comunicarea unei societăți în general, însă participarea, implicarea sau accesul indivizilor la aceste discursuri nu este egală, ci se diferențiază atât gradual, cât și din punctul de vedere al modalității.<sup>283</sup> Așadar, participarea la istorii și discursuri este departe de a se desfășura în mod unitar.

La nivelul istoriilor și discursurilor se formează cunoașterea colectivă și deopotrivă amintirile împărtășite colectiv, care – dacă se ia în considerare întregul proces – se bazează pe structura semantică interioară a modelelor realității căpătând la rândul lor, prin sistemul de semne al limbajului, o formă, o materialitate și care sunt schematizate prin comunicare, iar în urma socializării procesate și asimilate cognitiv de către indivizi. Istoriile și discursurile traversează un proces asemănător, astfel încât prin schematizare, acțiunile și comunicările devin viabile din punct de vedere social.<sup>284</sup>

În calitate de purtători ai construcțiilor realității, indivizii nu devin neapărat și creatorii acestora, în măsura în care construcțiile sunt predeterminate mai întâi prin limbaj și pe urmă prin discursurile sociale.<sup>285</sup> Așadar, realitatea poate fi construită atât prin procesele cognitive ale indivizilor, în care dimensiunea socială nu poate fi exclusă, cât și prin discursurile sociale influențate din punct de vedere comunicațional și cultural.<sup>286</sup>

---

<sup>282</sup> *Ibidem*, pp. 48-51

<sup>283</sup> *Ibidem*, pp. 52-53.

<sup>284</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>285</sup> Schmidt, *Kalte Faszination*, pp. 47-48.

<sup>286</sup> Schmidt, *Die Wirklichkeit des Beobachters*, pp. 13-14.



Îndeosebi în privința construcției realității mediatice se ridică întrebarea legată de actorii responsabili și modalitățile în care media sau mediile în sens mai larg sunt utilizate pentru a introduce în societate anumite construcții ale realității<sup>287</sup>, mai concret: cum este întrebuințat medium-ul filmului de ficțiune de către diferiți actori, astfel încât prin transmiterea narațiunilor despre trecut să se poată declanșa în cazul receptorilor procesul de reamintire, formându-se astfel anumite amintiri și construcții ale realității. De o importanță deosebită sunt nu doar producătorii în rolul de „constructori activi“ („aktive[r] Konstrukteur[e]“)<sup>288</sup> ai realității, ci mai cu seamă interacțiunea dintre producătorii media, inclusiv a deținătorilor puterii politice care intervin în proces sau reprezentanții acestora și receptorii media. Realitatea mediatică construită de către aceștia presupune, în contextul aprecierii filmului de ficțiune drept comunicat și instrument al construcției realității, desfășurarea unor procese de comunicare și negociere la nivelul producției, al receptării și în mod direct sau indirect între aceste niveluri.

Făcând referire la media audiovizuală și implicit la construcția realității prin imagini (cinematografice), Siegfried J. Schmidt subliniază nu doar dimensiunea lor accentuată emoțional, dar mai ales invizibilitatea medialității acestora în măsura în care întregul proces de producție, chiar dacă amploarea și complexitatea sa nu pare să susțină acest lucru, rămâne totuși într-o sferă neaccesibilă și astfel invizibilă observatorului.

„In den Organisationen, die für die Produktion und Distribution von Medienangeboten zuständig sind, operieren Aktanten, die – kognitiv und kommunikativ – ständig mit der Konstruktion von Wirklichkeiten beschäftigt sind. Sie erzeugen unter den vielfältigen soziokulturellen, ökonomischen, politischen und juristischen Bedingungen der Organisation Medienangebote, die als Kopplungsangebote für kognitive und kommunikative Systeme zur Verfügung stellen. In diese Produktion gehen ihre eigenen Wirklichkeitskonstruktionen als bestimmende Größen ein – ob sie nun dokumentarisch oder fiktional arbeiten.“<sup>289</sup>

„În organizațiile responsabile de producția și distribuția ofertelor mediatice operează actanți preocupați încontinuu – cognitiv și comunicativ – de construcția realităților. În diferitele condiții socio-culturale, economice, politice și juridice ale organizației, aceștia produc oferte mediatice, puse drept oferte de conexiune la dispoziția sistemelor cognitive și comunicative. În această producție, propriile lor construcții ale realității sunt introduse ca factori determinanți – indiferent dacă se operează în mod documentarist sau ficțional.“ (t.a.)

Imaginile și mai cu seamă filmele de ficțiune creează acea „iluzie a realității“ („Realitätsillusion“) care maschează construcția realității, făcând-o invizibilă. În acest sens, se poate remarca dezideratul oficial cu privire la construcția filmică a figurilor identitare

<sup>287</sup> Schmidt, *Kalte Faszination*, p. 83.

<sup>288</sup> *Ibidem*.

<sup>289</sup> Schmidt, *Die Wirklichkeit des Beobachters*, pp. 15-16.



(*Identifikationsfiguren*) în procesul de producție cinematografică din perioada comunistă, dar și utilizarea, pe de altă parte, acelor modalități de creație precum limbajul vizual neconvențional, fragmentarea narațiunii sau metafore vizuale, ce indică constructivitatea realității filmice, oferind spectatorilor posibilități de reflecție. Eficiența acestui medium face așadar trimitere la specificul intrinsec de reprezentare vizuală și narativă, dar mai ales la întrebuițarea acestuia.

Faptul că memoria implică mai puțin reprezentări stabile cu funcție nivelatoare asupra unei societăți sau culturi, presupunând în schimb acte performative în care trecutul este negociat în funcție de context de către diferiți actori și prevăzut cu diferite oferte chiar și contrare de interpretare (*gegenläufige Deutungsangebote*), este subliniat de asemenea de către Steffi Hobuß.<sup>290</sup> În viziunea acesteia, negocierea trecutului ridică întrebarea privind diferitele moduri de întrebuițare a memoriei, care în construcțiile narative sau în mecanismele de interacționare determinate de contextele socio-politice sau istorice poate lua diferite forme sau poate fi supusă unor reconfigurări.<sup>291</sup> Măsura în care regimurile politice dictatoriale au permis o negociere a trecutului și modul în care s-a desfășurat în rândul creatorilor din mediul cinematografic în diferitele contexte începând de la perioada stalinistă și până la cea reformatoare a lui Gorbaciov constituie un punct central al lucrării de față, reprezentările filmice fiind considerate atât obiect cât și catalizator al proceselor de negociere. Așa cum s-a precizat în capitolul introductiv, abordarea argumentativă și cea a analizei de film va aduce în prim plan modelul interacțional: producători - film de ficțiune - receptori:

- a. *producători* (negocierea dintre cinești – cu precădere regizori și scenariști – și funcționarii culturali și de partid);
- b. *filmul de ficțiune ca și comunicat* (narațiuni, toposuri construite atât la nivelul conținutului, cât și la nivel stilistic sau estetic prin mijloace și moduri de reprezentare cinematografică. Aici se vor lua în considerare îndeosebi acele elemente de creație îndreptate asupra receptorilor prin intermediul tehnicilor de dirijare a informației sau atenției (*Informationslenkung*), sau prin ofertele de interpretare (*Deutungsangebote*) și posibilitățile de lectură (*Lesarten*));
- c. *receptori* (critica de film din presă se va considera o *instanță receptoare*, dar care datorită pregnanței sale politice în perioada comunistă poate fi atribuită deopotrivă

---

<sup>290</sup> Steffi Hobuß, *Memory Acts*, in: *In Search of Transcultural Memory in Europe* (ISTME), 2013, p. 13.

<sup>291</sup> Hobuß, *Memory Acts*, 2013.



producătorilor. Mecanismele de receptare ale spectatorilor nu se vor putea cuprinde în complexitatea lor, deoarece în contextul analizei construcției memoriei nu se întrevide posibilitatea unui studiu retrospectiv al receptării acestor filme pe fondul lipsei de documentație sau a unor studii realizate în acea perioadă. Un studiu de tip oral history nu ar depăși doar cadrul lucrării de față, ci ar oferi rezultate privind receptarea acestor filme modificate de-a lungul timpului de însăși natura memoriei.

În încheierea abordării teoretice a formelor și mediilor memoriei, proceselor de reamintire și negociere a trecutului se va aduce în discuție toposul luptătorului comunist în rezistență respectiv al ilegalistului reprezentat în „câmpul memoriei oficiale“ („Feld der öffentlichen Erinnerung“) al discursului științific pe de o parte și în domeniul „acțiunii politic-culturale“ („politisch-kulturellen Handelns“) pe de altă parte, înainte de a trece la analiza de film propriu-zisă și astfel la domeniul „culturii estetice“ („Feld der ästhetischen Kultur“).<sup>292</sup>

---

<sup>292</sup> Reichel, *Erfundene Erinnerung*, pp. 10-12.



## IV. Toposuri ale memoriei colective: *ilegaliști* și *Widerstandskämpfer*

### 1. Conceptul *Widerstand* vs. *rezistență*: discurs științific și instrumentalizare politică

Rezistența împotriva național-socialismului respectiv fascismului a fost adusă în discuție sub forma unui concept articulat prin prezentificare și dezvoltat în diferite domenii ale politicii istoriei (*Geschichtspolitik*) sau memoriei (*Erinnerungspolitik*),<sup>293</sup> situându-se îndeosebi în cele două state germane sub semnul Războiului Rece. În timp ce discursul privind lupta comuniștilor în rezistență se instituisese în RDG ca o modalitate de delimitare față de Republica Federală, discursul privind atentatul de la „20 iulie a fost instrumentat de la bun început în vederea delimitării față de RDG. Divizarea Germaniei își găsea expresia și într-o imagine scindată a rezistenței, ce se prelungise până în actualitatea Germaniei unificate.“ (t.a./ „der 20. Juli von Anfang an auch zur Abgrenzung von der DDR benutzt worden. Die Teilung Deutschlands fand auch in einem geteilten Widerstandsbild ihren Ausdruck, das bis in die Gegenwart des wiedervereinigten Deutschland nachwirkt.“).<sup>294</sup>

În contextul reprezentărilor vizuale, mai exact a imaginilor rezistenței și proceselor de negociere aferente acestora se ridică întrebarea nu doar cu privire la reprezentarea purtătorilor sau formelor de atitudine opozantă (*widerständiges Verhalten*), ci și la discursul științific și politic, respectiv ce s-a definit ulterior prin „rezistență“ și cum s-au transformat aceste viziuni de-a lungul timpului în condițiile în care acest concept a fost marcat atât de tensiunile Războiului Rece, cât și de luptele pentru putere desfășurate pe plan intern.

În strânsă legătură cu discursul rezistenței se afla „antifascismul“ sau „rezistența antifascistă“, concept instrumentat deopotrivă în țările socialiste în vederea legitimării interne și externe. Acesta se baza pe definiția fascismului avansată în anul 1935 de Georgi Dimitroff la cel de-al VII-lea Congres al Internaționalei Comuniste, conform căreia „fascismul este dictatura teroristă deschisă a celor mai reacționare, celor mai șovine și celor mai imperialiste forțe ale capitalismului financiar.“<sup>295</sup> Conceptul antifascismului de

---

<sup>293</sup> Peter Reichel, *Erfundene Erinnerung*, pp. 10-12.

<sup>294</sup> *Ibidem*, p. 63. Lărgirea conceptului de „rezistență“ („Widerstand“) în creația artistică din Germania de Vest se realiza abia în anii 1970 prin expuneri prezentificate (zeitabhängige Erfassungen) și accentuări ambivalente. Cercetarea privind rezistența se extindea de asemenea dincolo de mediul elitelor asupra altor grupuri sociale, conceptul fiind instrumentat însă în continuare ca obiect al luptei între Germania Federală și RDG în vederea interpretării istorice, în: *ibidem*, p. 82. Cf. Aspecte controversate privind rezistența germană, în: Peter Steinbach, *Widerstand gegen den Nationalsozialismus in der zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*, Berlin: Gedenkstätte Deutscher Widerstand, 1995, pp. 48-52, în: <http://www.gdw-berlin.de/fileadmin/bilder/publ/beitraege/BSteinbach.pdf>, 11.04.2016.

<sup>295</sup> În original: „offene terroristische Diktatur der reaktionärsten, am meisten chauvinistischen, am meisten imperialistischen Elemente des Finanzkapitals.“, în: Georgi Dimitroff, „Die Offensive des Faschismus und



sorginte sovietică ce dispunea de o interpretare economică, unilaterală și desființa acum teza social-fascismului în favoarea politicii frontului popular se afla în continuare la baza relațiilor politice postbelice din țările socialiste.<sup>296</sup> Însă acceptiunea integratoare a antifascismului aflat sub semnul frontului unit popular disimula doar politica excluzionistă avansată prin dogma rolului conducător al partidului și implicit prin supremația interpretativă (*Deutungshoheit*) comunistă. De aici derivă printre altele și excluderea problematicii privind persecutarea evreilor din interpretarea oficială a fascismului,<sup>297</sup> în contextul în care antisemitismul și antisionismul continuau să existe atât în România cât și în RDG, explicându-se astfel și marginalizarea discursului cu privire la Holocaust după 1989 în multe foste țări comuniste.<sup>298</sup> Deși conceptul antifascismului se încadrase mai degrabă în retorica discursului politic decât în domeniul cercetării științifice,<sup>299</sup> variațiile și interpretările sale (ulterioare)<sup>300</sup> nu pot fi privite – după cum remarcă Detlef Kannapin – doar ca „strategie politică“ (t.a./ „politische Strategie“) vizând înlăturarea adversarilor politici sau „defăimarea membrilor nonconformi ai societății“ (t.a./ „Diffamierung politisch nonkonformer Gesellschaftsmitglieder“), ci și sub aspectul „poziționării politice și morale“ (t.a./ „politisch-moralische Haltung“) sau sub aspectul unui „concept cultural“ („Kulturbegriff“).<sup>301</sup> Aici trebuie menționată rezistența antifascistă reală a diferitelor grupuri sociale și confruntarea cu trecutul determinată mai mult sau mai puțin de intelectuali sau creatori de cultură, dincolo de convergența sau divergența față de viziunea partidului politic sau de obturarea acestora prin interpretarea unilaterală și anticapitalistă a conceptului antifascismului.<sup>302</sup> În consecință, atât timp cât o societate s-a confruntat într-o formă sau alta cu acest fenomen, se poate vorbi, după Detlef Kannapin, și despre un

---

die Aufgaben der Kommunistischen Internationale im Kampf für die Einheit der Arbeiterklasse gegen den Faschismus“, in: Wilhelm Pieck, Georgi Dimitroff, Palmiro Togliatti, Die Offensive des Faschismus und die Aufgaben der Kommunisten im Kampf für die Volksfront gegen den Krieg und Faschismus, Referate auf dem VII. Kongreß der Kommunistischen Internationale (1935), hrsg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin, 1957, pp. 85-125, aici: p. 87, *apud* Finke, Politik und Film in der DDR, Teilband 1, pp. 149-150.

<sup>296</sup> Acesta marcase de exemplu fuzionarea KPD și SPD precum și PCR și PSD. Despre „antifascism“ a se vedea: Finke, Politik und Film in der DDR, Teilband 1, pp. 115-161.

<sup>297</sup> Vezi: Barnert, Die Antifaschismus-Thematik der DEFA, pp. 50-51.

<sup>298</sup> Vezi: Mihai Chioveanu, Antifascism și totalitarism, în: Alexander Rubel/ Cătălin Turliuc (Coord.), Totalitarism. Ideologie și realitate socială în România și RDG, Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza“, pp. 223-242, aici: p. 229.

<sup>299</sup> *Ibidem*, p. 234. Luând cazul României, Chioveniu atrage atenția asupra faptului că cercetarea a reușit doar foarte rar să evite canoanele politice, motiv pentru care și perspectiva legată de dezbateră totalitarismului lipsește cu desăvârșire, vezi: p. 239.

<sup>300</sup> O expunere detaliată a interpretărilor antifascismului a se vedea la: Barnert, Die Antifaschismus-Thematik der DEFA, pp. 45-56. Chioveanu, Antifascism și totalitarism, pp. 223-242; a se vedea de asemenea dezbateră privind totalitarismul și „disputa istoricilor“ 1986/ 1987.

<sup>301</sup> Kannapin, Antifaschismus im Film der DDR, pp. 21-22.

<sup>302</sup> *Ibidem*, pp. 24-25/ pp. 29-32.



concept cultural.<sup>303</sup> Antifascismul a servit atât României cât și Germaniei de Est în primul rând drept fundament ideologic privind mai cu seamă instrumentarea sa politică în cadrul unei „strategii politice“ („politische Strategie“), deși statul-SED își rezervase această particularitate legitimându-se eminent drept „statul antifascist“ pentru a se delimita de Germania vestică. Însă prezența și pregnanța acestui concept se datora deopotrivă gradului de afectare și implicare a societăților respective în rezistență.

Ceea ce se înțelegea prin rezistență în țările socialiste implica deopotrivă conceptul antifascismului, însă lărga totodată orizontul de interpretare. Întrucât justificarea și convingerea politică la care face referire acest concept era dublată de interpretarea privind actorii și formele de atitudine opozantă. La fel ca și antifascismul, rezistența era situată sub postulatul ideologic al Războiului Rece, chiar dacă în domeniul științific ajunsese treptat, împreună cu acumularea informațiilor și cunoștințelor despre acea perioadă, la o viziune diferențiată. Evoluția conceptului de rezistență era marcată, conform Dirk Lange, de două abordări: „abordarea fundamentalistă“ („der *fundamentalistische Ansatz*“ – subl. autorului), ce viza rezistența unui grup elitist angrenat cu scopul răsturnării regimului nazist în acțiuni politice active și expus în consecință unor mari pericole, pe de o parte, iar pe de altă parte „abordarea socială“ („der *gesellschaftliche Ansatz*“ – subl. autorului), care încerca să cuprindă diversitatea rezistenței și atitudinilor opozante ale societății.<sup>304</sup> Această ultimă orientare avea la bază cercetarea realizată abia la sfârșitul anilor 1970 în cadrul proiectului „Bayern“ condus de Martin Broszat, al cărui rezultat se concretizase printr-o altă abordare a rezistenței și anume prin introducerea în dezbatere a conceptului de *Resistenz*<sup>305</sup> (nu în sensul de *Widerstand* - împotrivire, *rezistență față de...*, ci în cel de *rezistență la...*). În categoria atitudinilor opozante subsumate conceptului de *Resistenz* intrau așadar:

„[...] Wirksame Abwehr, Begrenzung, Eindämmung der NS-Herrschaft oder ihres Anspruchs, gleichgültig von welchen Motiven, Gründen und Kräften her. Solche ‚Resistenz‘ konnte begründet sein in der Fortexistenz relativ unabhängiger Institutionen [...], der Geltendmachung dem NS widerstrebender sittlich-religiöser Normen, institutioneller und wirtschaftlicher Interessen oder rechtlicher, geistiger, künstlerischer u.a. Maßstäbe; wirksame Resistenz konnte Ausdruck finden in aktivem Gegenhandeln von Einzelnen oder Gruppen [...], in zivilem Ungehorsam [...], der Aufrechterhaltung von Gesinnungsgemeinschaften außerhalb der gleichgeschalteten NS-Organisationen [...] oder auch in der bloß inneren Bewahrung dem NS widerstrebender Grundsätze und der dadurch bedingten Immunität gegenüber nationalsozialistischer Ideologie und

---

<sup>303</sup> *Ibidem*, pp. 32-33.

<sup>304</sup> Dirk Lange, *Der deutsche Widerstand gegen den Nationalsozialismus im historisch-politischen Schulbuch: Erinnerungskultur im Wandel*, în: Finke/Lange (Ed.), *Widerstand gegen Diktaturen in Deutschland*, pp. 95-112, aici: p. 95. Dirk Lange face referire la Jan Kershaw (1994), atunci când pune în discuție aceste abordări.

<sup>305</sup> *Ibidem*, p. 95-96.



Propaganda [...]. Voraussetzung dafür, dass diese unterschiedlichen Formen der Einstellung oder des Reagierens den wirkungsgeschichtlichen Begriff der Resistenz erfüllen, ist einzig und allein, dass sie tatsächlich eine die NS-Herrschaft und NS-Ideologie einschränkende Wirkung hatten.“<sup>306</sup>

„[...] combaterea eficientă, restrângerea, limitarea dominației național-socialiste sau a revendicării acesteia, indiferent de motivații, motive sau forțe. O asemenea ‚rezistență‘ poate fi motivată prin continuarea existenței unor instituții relativ independente [...], prin punerea în vigoare a normelor morale și religioase, a intereselor instituționale și economice, a standardelor legale, intelectuale, artistice ș.a., ce contravin național-socialismului; rezistența eficientă putea să-și găsească expresia în acționarea contrară activă a indivizilor sau a grupului [...], în nesupunere civilă [...], menținerea comunităților cu anumite convingeri în afara organizațiilor aduse pe linia național-socialistă [...] sau în simpla conservare interioară a principiilor contrare național-socialismului și prin urmare imunitatea față de ideologia și propaganda național-socialistă [...]. Condiția ca aceste forme de atitudine sau de reacție să îndeplinească eficiența istorică a conceptului de rezistență este doar să fi avut un efect cu adevărat restrictiv asupra dominației și ideologiei național-socialiste.“ (t.a.)

Pe lângă lărgirea considerabilă a cercetării cu privire la acest subiect, conceptul *Resistenz* determinase în același timp controverse legate de transferarea accepțiunii de rezistență activă (*Widerstand*) asupra unei majorități a populației germane, pe de o parte, și implicit contradicția față de conceptul francez, italian sau englez al rezistenței (*résistance*, *resistenza*, *resistance*),<sup>307</sup> aici trebuind remarcat faptul că înțelesul „rezistenței“ în România vizează de asemenea o împotrivire prin acțiuni politice active.

Diferitele scalări și tipologizări ale abaterii politice teoretizate îndeosebi în spațiul științific vest-german se învârt în jurul celor două abordări menționate mai devreme și diferențiază forme ce variază de la rezistența cu scopul răsturnării puterii politice, la opoziție, protest, respingere și până la diferitele forme de disens (Jan Kershaw) sau emigrație interioară.<sup>308</sup> Aceste diferențieri introduse treptat în discursul științific avansează o comprehensiune largă asupra conceptului de rezistență permițând identificarea contradicțiilor în atitudinile opozante, evidențierea relației dintre rezistență și adaptare, reliefând în sfârșit caracterul ambivalent al rezistenței. Acestea introduc de asemenea și alte aspecte precum motivația,

---

<sup>306</sup> Martin Broszat, *Resistenz und Widerstand. Eine Zwischenbilanz des Forschungsprojekts „Widerstand und Verfolgung in Bayern 1933-1945“* (1981), în: Hermann Graml, Klaus-Dietmar Henke, Nach Hitler. Der schwierige Umgang mit unserer Geschichte. Beiträge von Martin Broszat, München (Oldenbourg) 1987, pp. 68-91, aici: p. 76f. *apud* Karl Filser, *Dissens, Resistenz, politischer Protest...Zum Widerstandsbegriff in der deutschen Historiographie der Nachkriegszeit*, 2000, p. 101, în: <https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/1069>, 11. 4. 2016.

<sup>307</sup> Vezi: Lange, *Der deutsche Widerstand*, p. 110 și Filser, *Dissens, Resistenz, politischer Protest*, p. 102.

<sup>308</sup> Despre transformarea conceptului de „rezistență“ („Widerstand“) a se vedea spre exemplu: Klaus-Jürgen Müller/ Hans Mommsen, *Der deutsche Widerstand gegen das NS-Regime. Zur Historiographie des Widerstandes*, în: K-J. Müller (Ed.), *Der deutsche Widerstand 1933-1945*, Paderborn et al: Schöningh, 1986, pp. 13-21; Filser, *Dissens, Resistenz, politischer Protest*; Tobias Winter, *Der Diskurs um den Widerstandsbegriff im Dritten Reich*, 27. Juni 2012, în: [http://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/der-diskurs-um-widerstand-im-dritten-reich/#\\_ftn24](http://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/der-diskurs-um-widerstand-im-dritten-reich/#_ftn24), 11.4.2016; Steinbach, *Widerstand gegen den Nationalsozialismus in der zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*, 1995.



potențialul de risc sau eficiența acțiunilor politice, cât și componența acestor grupuri formate din reprezentanți ai diferitelor instituții până la persoanele acționând izolat sau exilanți, documentând totodată trecerea de la „rezistența fără popor“ („Widerstand ohne Volk“), desfășurată de sus la „rezistența prin intermediul poporului“ („Widerstand durch das Volk“), desfășurată de jos.<sup>309</sup>

În țările socialiste și astfel atât în România cât și în RDG era avansată acea viziune a rezistenței care pretindea a se fi orientat și desfășurat de jos în sus. Rezistența în cadrul mișcării muncitorești aflată însă sub conducerea partidului comunist și motivată ideologic prin „antifascism“ nu urmărea scopul democrației, nici nu era orientată spre răsturnarea formațiunilor anti-democratice, ci avansa mai degrabă, în concordanță cu modelul sovietic, ideile revoluționare și ale luptei de clasă. Conceptul îngust al rezistenței nu constituia o particularitate a statelor socialiste care încercau să-și construiască legitimitatea politică, ci se regăsea deopotrivă în Germania Federală, discursul privind atitudinea opozantă în perioada național-socialismului fiind impulsionat de revolta din 17 iunie 1953 în RDG și concentrat într-o primă etapă asupra unui cerc restrâns format din elita conservatoare (atentatul asupra lui Hitler organizat de grupul în jurul lui von Stauffenberg). Rezistența era definită drept acțiunea intențională de răsturnare a ordinii politice existente, deci o rezistență activă.<sup>310</sup> Această accepțiune politică restrânsă se extindea treptat, mai cu seamă de la sfârșitul anilor 1960, nu doar asupra altor grupuri sau unei perspective cotidiene, ci și asupra recunoașterii treptate dar nelipsite de controversă a viziunilor asupra rezistenței existente în celălalt stat german. Așadar, acțiunile clandestine în rândul muncitorimii pătrundeau în discursul politic vest-german abia în urma prelegerii lui Gustav Heinemann la a 25-a comemorare a atentatului asupra lui Hitler,<sup>311</sup> în timp ce în RDG evenimentul de la „20 iulie“ devenea obiectul în continuare dezavuat al primelor studii și monografii.<sup>312</sup> Discursul politic și cercetarea privind mișcările de rezistență mai puțin diferențiată conceptual în RDG se aflau într-o relație de stimulare și subminare reciprocă.

**Cercetarea rezistenței în Germania de Est** trecea dincolo de orizontul experiențial și relatările retrospective (*Erinnerungsberichte*) ale persoanelor implicate direct, întrucât acestea constituiau – pe lângă valorificarea materialelor oficiale și altor documente – doar

---

<sup>309</sup> Filser, Dissens, Resistenz, politischer Protest, p. 99.

<sup>310</sup> Vezi: Johannes Tuchel, Zwischen Diffamierung und Anerkennung: Zum Umgang mit dem 20. Juli in der frühen Bundesrepublik, în: APuZ, 27/2014, pp. 18-24, aici: pp. 22-23.

<sup>311</sup> Steinbach, Widerstand gegen den Nationalsozialismus in der zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung, pp. 46-47; vezi și Müller/ Mommsen, Der deutsche Widerstand gegen das NS-Regime, 1986.

<sup>312</sup> Kurt Finker, Der 20. Juli 1944 und die DDR-Geschichtswissenschaft, în: Beiträge zum Widerstand 1933-1945, Gedenkstätte Deutscher Widerstand, 1990, pp. 11-13, în: <http://www.gdw-berlin.de/fileadmin/bilder/publ/beitraege/B39.pdf>, 22.4.2016.



o parte din acele proiecte de anvergură prin care se încerca la început studierea rezistenței germane împotriva național-socialismului în amploarea și diversitatea ei.<sup>313</sup> Însă accepțiunea largă a *Widerstand*-ului german avansată la început de foștii participanți direcți sau de cercetători încercând să cuprindă perspectiva religioasă, politică, militară, burgheză, civilă sau rezistența în rândul muncitorilor, nu s-a bucurat – după cum demonstrase receptarea lucrării „Der lautlose Aufstand“ de Günther Weisenborn (Hamburg, 1953) – de susținere din partea publicului sau a criticilor literari nici în Germania de Est, nici în cea de Vest. În timp ce „Der lautlose Aufstand“ era criticat în Germania vestică drept „stângist“ („linkslastig“), menționarea insuficientă a rezistenței comuniste constituia în viziunea criticilor est-germani principalul neajuns al cărții, motiv pentru care aceasta nu primise bun de tipar în RDG.<sup>314</sup> Documentația canonizată în schimb în spațiul est-german era lucrarea „Die erste Reihe“ (1951) cu care fusese însărcinat Stephan Hermlin și care nu numai că situase în prim-plan rezistența în rândul muncitorimii, ci era marcată de „supradimensionări tipice timpului“ („zeittypischen Überhöhungen“).<sup>315</sup> Studiile ulterioare cu privire la rezistența germană se concentrau treptat asupra istoriei partidului și a mișcării muncitorești, asupra rezistenței în exil, în interiorul Germaniei, în lagărele de concentrare sau în brigăzile internaționale din perioada Războiului civil spaniol, în timp ce membrii grupării „Weiße Rose“, protagoniștii atentatului eșuat de la 20 iulie 1944, dar și rezistența religioasă sau mai ales „antifasciștii decedați în Uniunea Sovietică“ (t.a./ „die in der Sowjetunion umgekommenen Antifaschisten“) erau înlăturați din discursul istoriografic al RDG.<sup>316</sup> Apariția acestor lucrări reflecta nu doar „o creștere cantitativă și calitativă a cunoașterii despre actorii rezistenței“ (t.a./ „quantitativen und qualitativen Wissenszuwachs über die Akteure des Widerstands“) și astfel întâietatea cercetării rezistenței în RDG, ci și acea supremație interpretativă politică (*Deutungshoheit*) derivată pe de o parte din încadrarea personalităților politice precum Wilhelm Pieck în rândul editorilor și coordonatorilor, dar și enumerarea lor – „pe lângă cei morți“ („neben den Toten“) – pe lista luptătorilor în rezistență, iar pe de altă parte din securizarea politică a fondurilor accesibile cercetării.<sup>317</sup> Așadar, cercetarea privind rezistența împotriva

<sup>313</sup> Despre istoriografia perioadei postbelice germane într-un cadru mai larg a se vedea: Ilko-Sascha Kowalczyk, *Legitimation eines neuen Staates. Parteiarbeiter an der historischen Front. Geschichtswissenschaft in der SBZ/DDR 1945-1961*, Berlin: Ch. Links, 1997.

<sup>314</sup> Simone Barck, *Widerstands-Geschichten und Helden-Berichte. Momentaufnahmen antifaschistischer Diskurse in den fünfziger Jahren*, in: Sabrow (Hrsg.), *Geschichte als Herrschaftsdiskurs*, pp. 119-173, aici: pp. 123-126.

<sup>315</sup> *Ibidem*, pp. 126-128, aici: p. 127.

<sup>316</sup> *Ibidem*, p. 130.

<sup>317</sup> *Ibidem*, p. 129.



nazismului fie trecea prin filtrul Institutului de Marxism-Leninism de pe lângă CC al SED, fie se realiza de către înșiși reprezentanții acestuia. Întrucât, pe lângă caracterul propagandistic urmărit în culegerea memoriilor sau relatărilor retrospective, acestora li se acorda o importanță deosebită în „investigația“ cazurilor suspecte.<sup>318</sup> Însă chiar și cu privire la memoriile realizate la comanda partidului, perspectiva subiectivă a relatărilor, supraestimarea aspectului local sau regional al luptei în rezistență și mai ales problematica informatorilor și a trădării – ce reprezenta până la urmă o componentă importantă a rezistenței, dar care era tabuizată de politica memoriei-SED – constituiau principalele acuzații aduse acestora. În schimb, rolul conducător al KPD și sacrificiul victimelor care au făcut posibilă înființarea regimului-SED trebuia instituită drept narațiune principală.<sup>319</sup> În consecință, întreruperea temporară a legăturilor dintre „centrala de la Moscova“ („Moskau Zentrale“) și luptătorii în rezistență din țară, aceștia, simțindu-se lăsați în voia lor, revendicându-și prin urmare o oarecare suveranitate, a fost trecută în mod deosebit sub tăcere de politica memoriei-SED. Narațiunea principală privind rolul conducător al KPD a voalat scindarea internă a partidului, contracarând astfel experiențele neconforme ale membrilor implicați în mod direct în rezistență. Independența politică a luptătorilor în rezistență aflați în interiorul Germaniei și prin urmare întreruperea legăturii cu conducerea partidului din Moscova în anii 1943/ 1944 a fost recunoscută public abia la sfârșitul anilor 1970.<sup>320</sup> În timp ce în România prevala abordarea biografică, memorialistică a experienței ilegale în deosebi în rândul liderilor politici,<sup>321</sup> asemenea abordări cădeau în RDG sub acuzația de subiectivism, de supraestimare a rezistenței locale – cel puțin până în perioada dezghețului – insuficienta reliefare a conducerii KPD fiind criticată și după aceea. Se solicitau în schimb cercetările colective desfășurate însă doar sub supravegherea instituțiilor de partid.<sup>322</sup>

În mod similar în ambele țări, istoriografia și implicit cercetarea privind lupta în rezistență nu constituiau singurul domeniu prin care se construia reprezentarea de sine a regimului, creația artistică având rolul de a sensibiliza societatea pentru astfel de teme. Creațiile literare, scenariile cinematografice sau operele dramatice realizate ca sarcină politică au venit în întâmpinarea formării acestui canon, însă s-au situat deseori și împotriva politicii

---

<sup>318</sup> *Ibidem*, pp. 131-132.

<sup>319</sup> *Vezi ibidem*, pp. 132-142.

<sup>320</sup> *Vezi ibidem*, pp. 144-145.

<sup>321</sup> *Vezi* Sorin Șerban, *Ilegaliștii*, în: Lucian Boia (Ed.), *Miturile comunismului românesc*, vol. II, București: Editura Universității București, 1997, pp. 45-58.

<sup>322</sup> *Vezi* Barck, *Widerstands-Geschichten*, p. 150.



memoriei oficiale. Întrucât prin întrepătrunderea elementelor ficționale cu cele biografice, reprezentările luptei în rezistență puteau ocoli narațiunea oficială dominantă.

### ***Ilegalistul în politica istoriei – între cercetare istoriografică și mit politic***

În contextul în care concepția sovietică a rezistenței a fost exportată în țările socialiste, după cum s-a mai afirmat, atât în România cât și în RDG rezistența era relaționată cu „antifascismul.” Corespondent al conceptului de „Widerstand”, dar împrumutat din punct de vedere etimologic din franceză și italiană, „rezistență” desemna în România perioadei comuniste acțiunile politice conspirative ale clasei muncitorești aflate sub conducerea partidului comunist. Așadar, se avansase de asemenea o accepție restrânsă a conceptului ce nu trebuie însă confundat cu semnificația germană a cuvântului „Resistenz”. În limbajul uzual, dar preluat și în discursurile politice sau în istoriografie s-a instituit termenul generalizant de „illegalist” indicând interzicerea PCdR între anii 1924 și 1944 și perioada îndelungată în care membrii săi funcționaseră în ilegalitate, termenul fiind extins dincolo de această perioadă și asupra celorlalți membri.

Recurgând la lucrările (auto)biografice ale foștilor ilegaliști, Sorin Șerban reliefează structura mitică a conceptului realizând o tipologie a „ilegalistului”.<sup>323</sup> Conform acesteia, ilegaliștii au avut o existență aspră, în condiții precare din punct de vedere material, „setea/foamea de învățătură” și prin urmare însușirea ideilor marxist-leniniste determinând depășirea acestor condiții și formarea omului nou prin intermediul unui model educativ. Intrarea lor în partid era condiționată însă de un proces de inițiere, parcurs de ilegaliști cu ajutorul mentorilor întruchipați în mod obișnuit de proletari experimentați, mai în vârstă.<sup>324</sup> Ca revoluționari de profesie se implicaseră în mod activ și dinamic în depășirea condițiilor grele de viață, în activitățile politice ale partidului, la ședințele partidului, astfel încât evoluția lor eroică, exprimată deopotrivă prin înfățișarea exterioară, prin corporalitate, se diferențiasse în mod clar de cea a muncitorimii asuprite. Mai mult, ilegaliștii sunt caracterizați prin moartea eroică, înaintea căreia transmit posterității alte îndemnuri de luptă și idei vizionare.<sup>325</sup> Faptul că această structură narativă s-a regăsit în diferitele domenii ale politicii istoriei și memoriei și s-a menținut de-a lungul timpului, poate fi pus cu siguranță la îndoială. Deoarece, după cum s-a subliniat până acum și se va arăta în mod concret mai târziu, această structură narativă, chiar dacă se apropie sau nu de versiunea

---

<sup>323</sup> Șerban, *Ilegaliștii*, pp. 47-52.

<sup>324</sup> *Ibidem*, pp. 47-50.

<sup>325</sup> *Ibidem*, pp. 50-52.



oficială, poate varia pe fondul reprezentărilor ficționale în cazul creației culturale și astfel al producției cinematografice.

Continuându-și studiul cu privire la ilegaliști de data aceasta printr-o abordare cantitativă, Sorin Șerban concluzionează asupra discursului politic și al istoriografiei. El diferențiază o primă fază a „ilegalismului activ“ (1945-1952), marcată de acele lupte pentru putere, ce vizau nu doar opoziția, ci și conflictele din interiorul partidului îndreptate împotriva fracțiunii sovietice în jurul Anei Pauker, Vasile Luca și Teohari Georgescu. Dacă la început se remarcase o oarecare diversitate a publicațiilor referitoare la ilegaliști, după această dată biografiile celor vizați au fost înlăturate din istoriografie.<sup>326</sup>

O următoare fază a fost desemnată drept „ilegalismul pasiv“ (1952-1974), în care scrierile istoriografice despre liderul de partid Gheorghe Gheorgiu-Dej prevalau numeric. În continuare, venirea lui Ceaușescu la putere determinase mai întâi o stagnare a activității publicistice și istoriografice privind foștii ilegaliști, exceptând cele despre reabilitarea lui Lucrețiu Pătrășcanu.<sup>327</sup> Cu toate acestea trebuie menționat Congresul al IX-lea al PCR din iulie 1965 ca și moment de cotitură în politica memoriei și istoriografia regimului comunist, în măsura în care Nicolae Ceaușescu se distanțase de precursorul său, Gheorghe Gheorghiu-Dej, condamnarea regimului anterior determinând totodată o reinterpretare a istoriografiei și împreună cu aceasta o rectificare a trecutului foștilor ilegaliști, încadrat de data aceasta într-un discurs național. În acest sens, activitățile partidului din perioada interbelică și din timpul războiului, care stăteau sub acuzația orientării antinaționaliste a Comintern, trebuiau înlăturate din istoriografie. Rectificările trebuiau realizate în noua istorie a partidului *Istoria P.C.R.*,<sup>328</sup> aceasta figurând la rândul ei drept punct de referință pentru evaluările critice și revizuirea scrierilor istorice anterioare și ulterioare, ce se distanțează de noua linie a partidului. Același document ce indicase modificările reprezentărilor istorice îndeosebi cu privire la chestiunea națională și la relația față de social-democrație, semnalase de asemenea o insuficientă preocupare istoriografică cu evenimentele de dinaintea și de după 23 august 1944.<sup>329</sup>

---

<sup>326</sup> *Ibidem*, pp. 53-54.

<sup>327</sup> *Ibidem*, pp. 54-56.

<sup>328</sup> Document nr. 4 „1965, octombrie 14. Referat înaintat de Leonte Răutu către Cancelaria C.C. al P.C.R., cu privire la întocmirea *Istoriei Partidului Comunist Român*“, sursa: D.A.N.I.C., fond C.C. al P.C.R. - Cancelarie, dosar 144/1965, f. 58-70, în: Alina Pavelescu, Laura Dumitru (Coord.), P.C.R. și intelectualii în primii ani ai regimului Ceaușescu (1965-1972), București: Arhivele Naționale ale României, 2007, pp. 41-46.

<sup>329</sup> Document nr. 19 „1969, mai 31. Referat înaintat Direcției Generale pentru Presă și Tipărituri, cu privire la conținutul lucrărilor din istoria României apărute în perioada 1966-1968“, sursa: D.A.N.I.C., fond Comitetul pentru Presă și Tipărituri, dosar 17/1969, f. 139-148, în: *ibidem*, pp. 247-252. A se vedea și modificările aduse celei de a doua ediții a compendiului despre istoria României, în: Document Nr. 24. „1970, decembrie 18. Notă întocmită de Serviciul „Ideologie“ din Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor, referitoare la



În sfârșit, ultima fază a „ilegalistului despot” (1974-1989) aducea începând din anii 1980 un reviriment al scrierilor istorice, vizând nu atât ansamblul ilegalistilor, cât personalitatea lui Nicolae Ceaușescu și activitatea sa în ilegalitate. Remarcabil este așadar numărul expunerilor istorice cu privire la biografia conducătorului de stat: în perioada 1974-1979 se număraseră 24 de expuneri din 89, iar între 1979-1984 apăruseră 84 de expuneri din totalul de 160.<sup>330</sup> Faptul că implicarea sa în rezistență ca și membru UTC era ne semnificativă în comparație cu cea a altor membri ai PCdR, demonstrase desfășurarea procesului său în anul 1936.<sup>331</sup> Cursul în zigzag al politicii memoriei determinat din interior în România se diferenția de cel al RDG, în măsura în care extinderea treptată a perspectivei politicii memoriei în Germania de Est era orientată nu doar de politica internă, ci într-un context mai larg, de relația cu cealaltă Germanie și cu Uniunea Sovietică.

Preocuparea istoriografică sau memorialistică privind rezistența comunistă în România nu a vizat o diferențiere conceptuală, ci era orientată mai degrabă de rectificările discursului politic și astfel de incluziunea și excluziunea foștilor ilegalisti precum și de diferitele interpretări de natură antinaționalistă sau naționalistă. Sub aceleași rectificări cădeau și scrierile (auto)biografice.<sup>332</sup> Marcată de istoriografia oficială și adusă în legătură cu istoria partidului și a mișcării muncitorești, abordarea rezistenței în România se desfășura în cheie mitizantă preluând aceleași narative cu privire la delimitarea față de Uniunea Sovietică, revendicările naționaliste sau cultul personalității.<sup>333</sup> Lipsa referinței în realitate a fost compensată prin denaturări bazate pe ficțiune, versiuni avansate chiar și cu costul expulzării din partid. Grevele muncitorești ce se desfășuraseră din motive îndeosebi economice sau care erau organizate mai degrabă de sindicatele social-democrate<sup>334</sup> dar și lovitură de stat regală de la 23 august 1944 au fost revendicate ca merit al Partidului Comunist din România (PCdR), atitudinea opozantă a noilor lideri de partid fiind de

---

conținutul compendiului *Istoria României*, sursa: D.A.N.I.C., fond Comitetul pentru Presă și Tipărituri, dosar 59/ 1970, f. 228-236, *ibidem*, pp. 267-272.

<sup>330</sup> Șerban, *Ilegaliștii*, p. 56.

<sup>331</sup> Cristina Diaș, O cotitură a destinului. Procesul lui Nicolae Ceaușescu din 1937, în: Adrian Cioroianu (Ed.), *Comuniștii înainte de comunism. Procese și condamnări ale ilegalistilor din România*, București: Editura Universității din București, 2014, pp. 257-305.

<sup>332</sup> A se vedea lucrările Anei Pauker înlăturate din istoriografie sau multitudinea lucrărilor de Lucrețiu Pătrășcanu și Constantin Dobrogeanu Gherea apărute după reabilitarea acestora, în: Șerban, *Ilegaliștii*, pp. 57-58.

<sup>333</sup> Despre o reinterpretare pronunțat naționalistă a rezistenței, distanțarea față de directivele Comintern-ului cât și despre politica frontului popular a se vedea spre exemplu: Mihail E. Ionescu, *Puterea cuvîntului: propaganda mișcării de rezistență din România: 1940-1944*, București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1984.

<sup>334</sup> Vezi: Liviu Pleșa, Vasile Luca în anii ilegalității, în: Adrian Cioroianu (Ed.), *Comuniștii înainte de comunism. Procese și condamnări ale ilegalistilor din România*, București: Editura Universității din București, 2014, pp. 23-75, aici: pp. 51-54.



asemenea supradimensionată mitic. Ilegaliștii care încercau să completeze discursul dominant prin amintiri alternative, au fost înlăturați până în anul 1958 prin epurările inițiate de Gheorghe Gheorghiu-Dej, acest lucru culminând cu Plenara CC al PMR din iunie 1958, când se exprimase în mod direct suspiciunea privind rolul conducător al partidului și al liderului său Gheorghiu-Dej în ilegalitate.<sup>335</sup>

După căderea comunismului, studierea rezistenței în România trecuse printr-un reviriment, orientându-se însă exclusiv asupra rezistenței anticomuniste (a se vedea rezistența în munți sau rezistența prin cultură), în timp ce capitolul privind activitatea clandestină desfășurată de comuniști până la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial a fost, pe fondul denaturării de către propaganda comunistă, fie lăsat în umbră, fie supus unei abordări moralizatoare. Afirmații stereotipice precum numărul nesemnificativ sau componenta ne-românească decisivă a membrilor de partid între 1921 și 1944, luând deseori forma unor aprecieri, urmăresc de fapt, conform unor studii recente, să evidențieze lipsa de susținere a ideologiei comuniste din partea societății românești în perioada interbelică.<sup>336</sup>

Primele abordări mai ample pe această temă s-au semnalat odată cu proiectul „Analysis Network Diagrams from Communism“ începând din 2013, care prin digitalizarea și interpretarea materialelor de arhivă permit mai întâi o dezbatere științifică și istoriografică pe această temă.<sup>337</sup>

---

<sup>335</sup> Vezi: Alina Tudor, Dan Cătănuș (Ed.), *Amurgul ilegalistilor*, Plenara PMR din 9-13 iunie 1958, București: Vremea, 2000.

<sup>336</sup> O trecere în revistă a abordărilor istorice românești cu privire la partidul comunist înainte de 1944 a se vedea la: Dumitru Lăcătușu, *Convenient Truths: Representations of the Communist Illegalists in the Romanian Historiography in Post-Communism*, *Brukenthalia*, No. 4, Sibiu, 2014, pp. 197-202, în: <http://www.andco.ro/wp-content/uploads/2014/09/D.-Lacatusu-Brukenthalia-4..pdf>, 24.4.2014.

<sup>337</sup> <http://www.andco.ro/the-project/>, 23.4.2016; Adrian Cioroianu (Ed.), *Comuniștii înainte de comunism. Procese și condamnări ale ilegalistilor din România*, București: Editura Universității din București, 2014. Cf. Alina Tudor Pavelescu, Dascăl Octavian, Petrovici Afrodita, Dobrotă Carmen (Coord.), *Partidul Comunist din România în anii celui de-al doilea război mondial: 1939-1944*, București: Arhivele Naționale ale României, 2003.



## 2. *Ilegaliști și Widerstandskämpfer* între discreditare, reabilitare și indiferență

Partidul Comunist din România (PCdR) a fost înainte de 1944 o formațiune mică de aproximativ 1000 de membri,<sup>338</sup> subordonată Internaționalei Comuniste și marcată de scindări și lupte pentru putere. Partidul avea puțini susținători și din cauza faptului că România era o țară puțin industrializată și nu dispunea de o clasă muncitoare care să adere la convingeri socialiste. Din acest motiv, puținii muncitori români s-au lăsat mobilizați mai degrabă de către legionari, decât de către membrii partidului comunist aflați sub influența Uniunii Sovietice și discreditați din această cauză. Întrucât – conform istoricului Oliver Jens Schmitt – ideile naționalist-religioase și social-revoluționare ale legionarilor veneau mai mult în întâmpinarea specificului rural al muncitorimii românești, aspect cu care aceștia își vor motiva după 1944 aderarea la regimul comunist.<sup>339</sup>

În cadrul PCdR s-au format trei grupuri de interese,<sup>340</sup> care au avut un rol determinant în evoluția partidului după instaurarea regimului comunist. Membrii în jurul centralei din Moscova conduși de Ana Pauker, comuniștii aflați în închisori de care aparținea și Gheorghe Gheorghiu-Dej ajungând liderul acestora după mai multe lupte pentru putere și, în sfârșit, organizația de partid a PCdR condusă la final de Ștefan Foriș (1940-1944).<sup>341</sup> Odată cu înlăturarea din partid și asasinarea lui Ștefan Foriș, drumul lui Gheorghiu-Dej la conducerea partidului era asigurat.<sup>342</sup> Sub forma unor epurări de tip stalinist, luptele interne pentru putere au continuat și mai târziu, în anul 1952, cu înlăturarea din partid și din istoriografie a deviatorilor de dreapta, mai exact a fracțiunii sovietice în jurul Anei Pauker, Vasile Luca și Teohari Georgescu, Gheorghiu-Dej asigurându-și puterea dominantă și față de acest grup. Așadar, scindările și subminarea reciprocă în interiorul partidului s-au permanentizat începând din anii ilegalității și în decursul anilor 1950, concretizându-se în linii mari prin lupta pentru putere între conducerea de partid desemnată de Comintern și

---

<sup>338</sup> A se vedea dezbaterile privind numărul membrilor în: Lăcătușu, *Convenient Truths*, pp. 199-200. Spre deosebire de Cehoslovacia și Germania, partidul comunist din România a avut cel mai mic număr de membri. Despre numărul de membri ai partidelor comuniste înainte de 1945 în țările est-europene a se vedea: Lucian Boia, *Strania istorie a comunismului românesc (și nefericitele ei consecințe)*, București: Humanitas, 2016, pp. 13-14.

<sup>339</sup> Vezi: Oliver Jens Schmitt, «Zum Kampf, Arbeiter» - Arbeiterfrage und Arbeiterschaft in der Legionärsbewegung (1919-1938), în: Armin Heinen, Oliver Jens Schmitt (Ed.), *Inszenierte Gegenmacht von rechts. Die „Legion Erzengel Michael“ in Rumänien 1918-1938*, München: Oldenburg Verlag, 2013, pp. 277-361.

<sup>340</sup> Pavelescu (et al.), *Partidul Comunist din România în anii celui de-al doilea război mondial*, p. 11.

<sup>341</sup> *Ibidem*. Precursorii lui Ștefan Foriș au fost Bela Brainer (1939-1940), Boris Ștefanov (1935-1939), Aleksandr Daneliuk (1931-1935), Vitali Holostenko (1928-1931), Elek Köblös (1924-1928), Gheorghe Cristescu Plăpumarul (1921-1924), în: Lavinia Betea, *Psihologie politică. Individ, lider, mulțime în regimul comunist*, Iași: Polirom, 2001, p. 83.

<sup>342</sup> Pavelescu (et al.), *Partidul Comunist din România în anii celui de-al doilea război mondial*, p. 10.



liderii organizațiilor regionale, între fracțiunea sovietică și cea română<sup>343</sup> sau mai târziu între Gheorghe Gheorghiu-Dej și (potențialii) critici ai regimului politic. Biroul Politic luase în aprilie 1956 hotărârea demiterii unor foști ilegaliști din pozițiile lor, aceștia fiind acuzați de atitudine fracționistă deoarece criticaseră noua direcție economică.<sup>344</sup> Pe de altă parte, critica principiului conducerii colective constituia un alt motiv pentru eliminarea unor importanți demnitari precum Iosif Chișinevski, membru al Secretariatului PMR și Miron Constantinescu, membru Biroului Politic, în urma celui de-al XX-lea Congres al PCUS.<sup>345</sup>

Un alt val de epurări ce avea de data aceasta legătură directă cu subiectul luptei în rezistență și situația foștilor ilegaliști a fost inițiat la Plenara CC al PMR din 9-13 iunie 1958.<sup>346</sup> Această plenară marcase distanțarea partidului față de foștii ilegaliști, care pe fondul destalinizării inițiat de Nikita Hrușciiov avansau din poziția lor nesatisfăcătoare critici la adresa lui Gheorghe Gheorghiu-Dej. Momentul declanșator a fost cea de-a 25-a aniversare a grevelor de la Grivița sărbătorită în cadrul Institutului de Istorie al partidului, prilej cu care foști ilegaliști participanți la acele evenimente și invitați pentru a-și expune memoriile au pus la îndoială rolul conducător al lui Gheorghe Gheorghiu-Dej în desfășurarea grevei.<sup>347</sup> Campania ulterioară care a dus la înlăturarea din partid a ilegaliștilor critici se înscria în valul de epurări care aveau scopul de a întări poziția conducătorului Gh. Gheorghiu-Dej în interiorul partidului și care începuse odată cu eliminarea fostului lider de partid Ștefan Foriș (1946), continuase cu îndepărtarea grupului Ana Pauker, Vasile Luca și Teohari Georgescu (1952) până la condamnarea lui Lucrețiu Pătrășcanu (1954) și înlăturarea lui Miron Constantinescu și Iosif Chișinevski (1957).<sup>348</sup>

<sup>343</sup> A se vedea spre exemplu conflictul dintre secretarul general al PCdR Vitali Holostenko și Marcel Pauker, în: Pleșa, Vasile Luca în anii ilegalității, pp. 47-58; conflictul dintre secretarul general Ștefan Foriș și Petre Gheorghe, în: Mihai Burcea, Judecarea comuniștilor în timpul războiului. Procesul lui Petre Gheorghe, în: Cioroianu (Ed.), Comuniștii înainte de comunism, pp. 307-387; Ștefan Foriș și Constantin Părvulescu (aici și Gheorghe Gheorghiu-Dej, Emil Bodnăraș), în: Pavelescu (et al.), Partidul Comunist din România în anii celui de-al doilea război mondial, p. 10.

<sup>344</sup> Dumitru Petrescu, Dușa Victor, Eremia Ion, Ion Gh. Maurer, ș.a., în: Nicoleta Ionescu-Gură, Studiu introductiv, în: Florica Dobre (Coord.), Membrii C.C. al P.C.R., 1945-1949. Dicționar, Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității, București: Editura Enciclopedică, 2004, pp. 5-56, aici: pp. 33-34.

<sup>345</sup> Înlăturarea acestora avuse loc în anul 1957, după destinderea situației internaționale cu privire la revoltele din Ungaria. *Ibidem*, pp. 34-36.

<sup>346</sup> Foști ilegaliști eliminați din partid în cadrul plenarei: Doncea Constantin, Coțoveanu Iacob, Șandru Ovidiu, Răceanu Grigore, Genad Eugen, Genad Heinrich, Drancă Ion, Moflic Constantin, Pavel Ștefan, Bîgu Vasile, Vasi Vasile, Răceanu Ileana, Mathe Ernest, Cristache Vasile, Popa Emil, Manole Ofelia, Voicu Ștefan. Vezi: Tudor/ Cătănuș (Ed.), Amurgul ilegaliștilor.

<sup>347</sup> Leonte Răutu, aflat la conducerea Direcției de Propagandă și Cultură a CC al PMR aflase despre aceste discuții și declanșase campania împotriva ilegaliștilor. Mihai Roller, directorul adjunct al Institutului se sinucise după iunie 1958; în: Tudor/Cătănuș (Ed.), Amurgul ilegaliștilor, p. 9/ p. 173.

<sup>348</sup> Tudor/ Cătănuș (Ed.), Amurgul ilegaliștilor, p. 6.



În sfârșit, pe lângă eliminarea ilegaliștilor, epurarea desfășurată în urma acestei plene luase un caracter antisemit, în măsura în care mulți evrei cu intenții de emigrare în Israel au fost excluși de asemenea din partid.<sup>349</sup>

Relația specială de rivalitate pe care o avea Gheorghe Gheorghiu-Dej față de foștii activiști în rezistență se reflectase prin reducerea acestora la rolul de exponenți ai trecutului, de mărturisitori ai evenimentelor marcante din istoria partidului (*Zeitzeugen-erzählung*) în cadrul conferințelor și festivităților. Însă chiar și propriile amintiri trebuiau încadrate în discursul selectiv al memoriei oficiale privind mai cu seamă sublinierea rolului conducător al partidului și al lui Gheorghe Gheorghiu-Dej în perioada ilegalistă.<sup>350</sup> Legitimarea politică a liderului de partid se baza pe activitatea sa clandestină în perioada interbelică, îndeosebi pe rolul său organizatoric la grevele de la Grivița și pe lunga perioadă de detenție. Denaturarea scrierilor istorice, memoriile necesar partinice ale martorilor acelor evenimente, dar și suprimarea opiniilor deviate sau posibililor concurenți trebuiau să susțină acest proces de legitimare. Întrucât Gheorghe Gheorghiu-Dej nu era atât de cunoscut printre muncitorii de la Grivița, dar provocase totuși o radicalizare a mișcărilor de protest desfășurate între 1931-1933. Vasile Luca și Gheorghe Stoica se aflau în schimb într-o funcție politică mai importantă în perioada protestelor muncitorești din 1932 și 1933, în timp ce grevele de la Grivița au fost coordonate mai degrabă de Constantin Doncea și Dumitru Petrescu.<sup>351</sup> Pe de altă parte, Gheorghiu-Dej și Ovidiu Șandru se aflau începând din anul 1943 în conflict pentru conducerea celulei de partid din închisoarea de la Târgu-Jiu, având drept consecință scindarea susținătorilor comuniști.<sup>352</sup> Aceste conflicte interne au influențat mai târziu marginalizarea principalilor actanți în clandestinitate în favoarea membrilor care s-au alăturat partidului comunist după anul 1945 sau recunoașterea cuprinzătoare a ilegaliștilor mai puțin importanți.<sup>353</sup> Nemulțumirea crescândă a foștilor ilegaliști se manifesta prin revendicarea unor măsuri reformatoare și printr-o atitudine tot mai critică față de conducerea partidului, ajungând până la intenția înființării unui partid independent al veteranilor comuniști, problemă adusă în discuție și în

---

<sup>349</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>350</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>351</sup> Elis Neagoe-Pleșa, Gheorghe Gheorghiu-Dej și „procesul ceferiștilor” (1933-1934), în: Cioroianu (Ed.), *Comuniștii înainte de comunism*, pp. 77-124; aici: p. 123.

<sup>352</sup> Arhiva Istorică a B.A.R., fond I, dos. Nr. 320, f. 31-33, în: Tudor/Cătănuș (Ed.), *Amurgul ilegaliștilor*, p. 7.

<sup>353</sup> În cadrul plenei numărul ilegaliștilor semnalat pentru anii 1956/1957 ajungea la aproximativ 750, în timp ce studii ulterioare arătau pentru anul 1970 un număr de 4.500 de foști ilegaliști; în: Tudor/Cătănuș (Ed.), *Amurgul ilegaliștilor*, p. 7.



cadrul plenarei.<sup>354</sup> Dincolo de vocea lor critică, acești ilegaliști, mai întâi marginalizați, apoi eliminați din partid, nu au reușit să opună rezistență modelului de dominație de sorginte stalinistă. Consolidarea puterii și formarea cultului personalității lui Gheorghe Gheorghiu-Dej erau asigurate de măsuri represive și alte epurări nu doar în interiorul partidului, ci, în contextul revoltelor din Ungaria, și în cadrul altor instituții de cultură și învățământ.<sup>355</sup> O reabilitare parțială a celor căzuți în dizgrație avuse loc în anii 1960.

Preluarea puterii de către Nicolae Ceaușescu și politica sa de distanțare față de regimul anterior a avut repercusiuni directe asupra situației ilegaliștilor discreditați, întrucât deja în aprilie 1965, Ceaușescu inițiasse în cadrul unei ședințe a Biroului Politic măsuri pentru revizuirea atitudinii politice a foștilor ilegaliști înlăturați de Gheorghe Gheorghiu-Dej.<sup>356</sup> În următoarea perioadă, presupușii adversari politici ai fostului lider de partid printre alții Constantin Doncea, Teohari Georgescu,<sup>357</sup> Lucrețiu Pătrășcanu, Iosif Chișinevski și Miron Constantinescu au fost reabilitați.<sup>358</sup> Pe lângă reabilitarea liderilor politici, recunoașterea politică a ilegaliștilor în general prin reabilitări și indemnizații determinase, spre deosebire de regimul anterior, un reviriment al imaginii rezistenței. În această imagine erau integrați de data aceasta și foștii membri de sindicat sau socialiști care activaseră înainte de înființarea partidului în 1921, deși, pe de altă parte, activiștii cu convingeri internaționaliste ce se implicaseră în luptele din Spania și în Rusia sovietică erau priviți în

---

<sup>354</sup> Intenția înființării unui partid independent a apărut în informarea lui B. Feltev cu privire la o scrisoare trimisă de L. S. Baranov în septembrie 1949 lui Stalin și care motivează această intenție prin nemulțumirea ilegaliștilor cu privire la membrii de partid (îndeosebi a social-democraților) și marginalizarea lor. Înființarea unui „Partid Comunist Independent” este adusă în discuție și în plenară. Florin Constantiniu, Postfață, în: Tudor/ Cătănuș (Ed.), *Amurgul ilegaliștilor*, pp. 245-246.

<sup>355</sup> Vezi: Document 127: „1956 noiembrie 23, București. Ședința cu instructorii teritoriali ai CC al PMR din cadrul Secției Organelor de Partid, în care s-au prezentat manifestările legate de Revoluția din Ungaria, în rândurile mai multor categorii sociale și ale membrilor UTM și PMR, și măsurile luate în mai multe regiuni din România”, sursa: ANIC, Fond CC al PCR, Secția Organizatorică, dosar 45/1956, ff. 1-16, 26-33, 42, aici: pp. 544-556; Document 130: „1956 decembrie 13, București. Consfătuirea cu primii secretari ai comitetelor regionale UTM, mai ales din centrele universitare, ca urmare a Revoluției din Ungaria”, sursa: ANIC, Fond CC al UTC, dosar 38/1956, ff. 136, 167-181, aici: pp. 559-565; document 132: „1957, ianuarie 9, București. Raportul privind sarcinile UTM în rândurile studenților, ce urma a fi prezentat de Ion Iliescu la 10 ianuarie, în prima zi a Plenarei CC al UTM [...] în contextul revoluției din Ungaria”, sursa: ANIC, Fond CC al UTC, dosar 11/1957, ff. 34-44, aici: pp. 570-575, în: Berindei/ Dobrinu/ Goșu (Ed.), *Istoria Comunismului din România. Documente*, Vol. I.

<sup>356</sup> Vezi: Document 5: „1965 aprilie 14, București: Discuție în cadrul Biroului Politic în care se precizează atitudinea conducerii partidului față de unii ilegaliști [...]”, (Stenograma ședinței Biroului Politic al CC al PMR din ziua de 14 aprilie 1965), sursa: ANIC, Fond CC al PCR – Secția Cămară, dosar 53/ 1965, ff. 8, 38-42, în: Mihnea Berindei, Dorin Dobrinu, Armand Goșu (Ed.), *Istoria comunismului din România. Documente. Nicolae Ceaușescu (1965-1971)*, Vol. II, Iași: Polirom, 2012, pp. 53-56.

<sup>357</sup> Vezi: Document 11: „1966 ianuarie 20, București: Discuția în cadrul Comitetului Executiv privind reprimirea în partid a lui Constantin Doncea [...]”, (Stenograma ședinței Comitetului Executiv al CC al PCR din ziua de 20 ianuarie 1966), sursa: ANIC, Fond CC al PCR - Secția Cămară, dosar 6/ 1966, ff. 7, 20-22, în: Berindei/ Dobrinu/ Goșu (Ed.), *Istoria comunismului din România*, Vol. II, pp. 81-83.

<sup>358</sup> Vezi: Ionescu-Gură, *Studiu introductiv*, în: Dobre (Coord.), *Membrii C.C. al P.C.R.*, pp. 5-56, aici: pp. 41-43.



continuare cu reticență.<sup>359</sup> Așadar, numărul ilegaliștilor creștea, ajungând la sfârșitul anilor 1960 la 4.209 membri, din care 3.180 au fost integrați după cel de-al IX-lea Congres al PCR din iulie 1965.<sup>360</sup> Moment de cotitură a regimului politic comunist și a politicii memoriei și istoriografiei, congresul se desfășura pe fondul unei scurte perioade de destindere, venind în întâmpinarea legitimării noii conduceri a partidului. Însă la scurt timp, Nicolae Ceaușescu dădea curs unei noi direcții politice, restrictive, ce marcase deopotrivă scrierea istorică și politica memoriei, potențând mai degrabă memoria culturală cu *Mythomotorik*-ul (J. Assmann 2000) inherent acesteia. Ilegaliștilor li se alăturau acum personajele istorice din categoria eroilor naționali.

### ***RDG: luptătorii în rezistență din interiorul și exteriorul partidului***

În contextul industrializării și implicit al unei mișcări muncitorești de amploare, partidul comunist al Germaniei (KPD - Kommunistische Partei Deutschlands) era – spre deosebire de cazul României – un pion principal în peisajul politic al Republicii de la Weimar. Înainte de preluarea puterii de către național-socialiști și înainte de a fi scos în ilegalitate, KPD număra 360.000 de membri. În urma alegerilor din anul 1932, partidul a fost reprezentat cu 100 de mandate în Reichstag,<sup>361</sup> iar liderul său politic, Ernst Thälmann, candidase în același an la alegerile pentru funcția de Reichspräsident (președintele Republicii). În perioada Republicii de la Weimar, KPD se îndreptase mai puțin împotriva ascensiunii mișcărilor de extremă dreaptă, mai exact a partidului NSDAP, rivalizând mai degrabă în sens stalinist cu „socialfasciștii” din SPD. În perioada ilegalității, această direcție se schimbă, partidul comunist luând o poziție antifascistă și implicându-se în mod semnificativ – dincolo de discrepanțele din interiorul partidului și de represiunea masivă la

---

<sup>359</sup> Vezi: Document 7: „1965 septembrie 6, 28, București: Secretariatul CC al PCR aprobă răspunsurile ce trebuie date la întrebările privind acordarea stagiului de partid din ilegalitate la 21 septembrie 1965”, în: Berindei/ Dobrină/ Goșu (Coord.), *Istoria comunismului din România*, Vol. II, pp. 62-67. Cu privire la viziunea oficială retrospectivă asupra luptătorilor în rezistență internaționaliști care activaseră în Spania și Franța a se vedea: Mihai Burcea, *Recuperarea memoriei interbrigadiștilor și maquisarzilor români*. Studiu de caz: Ion Călin (I) și (II) în: *Annals of the University of Bucharest. Political Science Series*, issue: XV/1/2013, p. 85-118 (I) <http://www.andco.ro/wp-content/uploads/2014/09/M.-Burcea-I.pdf>, und XV/2/2013, p. 123-148 (II), <http://www.andco.ro/wp-content/uploads/2014/09/M.-Burcea-II.pdf>, 25.4.2016.

<sup>360</sup> Document 61: „1968 iunie 18, București. Aprobarea în cadrul Secretariatului CC al PC R a modului în care s-a realizat acordarea vechimii în partid pentru ilegaliști [...]”, (Protocol Nr. 17 al ședinței Secretariatului CC al PCR din ziua de 18 iunie 1968), sursa: ANIC, Fond CC al PCR - Secția Cămară, dosar 102/1968, ff. 2-4, 9, 17-24, în: Berindei/ Dobrină/ Goșu (Ed.), *Istoria comunismului din România*, Vol. II, pp. 403-407.

<sup>361</sup> Mihai Dinu Gheorghiu, *Intellectualii în câmpul puterii. Morfologii și traiectorii sociale*, Iași: Polirom, 2007, p. 78.



care au fost supuși membri săi – în mișcarea de rezistență împotriva regimului național-socialist.<sup>362</sup>

Însă în general, amploarea mișcării de rezistență în Germania derivase nu doar din factorul numeric, ci și din diversitatea convingerilor și motivațiilor care stăteau la baza atitudinilor și acțiunilor opozante.

„Tradiția antifascistă“ („antifaschistische Traditionslinie“) proclamată ulterior se îndreptase mai mult decât discursul privind rezistența în România, spre aspectele politicii externe precum relația față de Uniunea Sovietică sau Germania Federală. De vreme ce la putere se aflau foștii membrii KPD în jurul lui Walter Ulbricht, Wilhelm Pieck, Anton Ackermann și alți funcționari de partid și foști luptători în rezistență întorși din exilul sovietic, componentei internaționale a mișcării de rezistență i se atribuiseră retrospectiv, spre deosebire de România, o semnificație mult mai mare. Însă nu doar membrii-KPD, ci și alte persoane urmărite politic au fost condiționate de situația exilului pentru a putea continua într-o formă sau alta lupta în rezistență. Orizontul experiențial și diversitatea interpretărilor derivate din implicarea în rezistența internațională au favorizat, în contextul pluralismului de opinie tolerat până în anul 1948, diversificarea și coexistența diferitelor concepții asupra trecutului. Experiența exilului marcase și scrierea istorică, responsabilitate preluată și continuată de către funcționarii de partid – printre care Walter Ulbricht și Wilhelm Pieck<sup>363</sup> – în timp ce mărturiile contemporanilor sau ale altor foști luptători în rezistență trebuiau direcționate totuși pe linia partidului.<sup>364</sup> Semnificația oficială atribuită retrospectiv mișcării de rezistență reflecta până la urmă orientarea politicii-SED, bazată, spre deosebire de România, pe o tradiție socialistă și comunistă în Germania, cât și pe internaționalismul susținut chiar și după discursurile reformatoare inaugurate începând din anul 1956 în lagărul socialist.<sup>365</sup>

Lupta pentru putere între membrii de partid din exilul sovietic și cei care activaseră în interiorul Germaniei ajungând în marea lor majoritate în lagărele de concentrare se purtase

---

<sup>362</sup> Vezi Detlev J. K. Peukert, *Der deutsche Arbeiterwiderstand 1933-1945*, în: K.-J. Müller (Ed.), *Der deutsche Widerstand 1933-1945*, Paderborn et al: Schöningh, 1986, pp. 157-181; aici: pp. 161-162. Vezi și: Hermann Weber, *Die KPD in der Illegalität*, în: Richard Löwenthal, Patrik von zur Mühlen (Ed.), *Widerstand und Verweigerung in Deutschland 1933 bis 1945*, Bonn/ Berlin: Dietz, 1984, pp. 83-101; aici: pp. 83-84.

<sup>363</sup> Vezi: Ilko-Sascha Kowalczyk, *Legitimation eines neuen Staates. Parteiarbeiter an der historischen Front. Geschichtswissenschaft in der SBZ/ DDR 1945-1961*, Berlin: Ch. Links, 1997, p. 81.

<sup>364</sup> Asupra unor asemenea cazuri se va reveni în mod concret pe parcursul analizei de film: a se vedea cazul Elfriedei Paul la filmul *KLK an PTX - Die Rote Kapelle*, în: Elfriede Paul, *Un cabinet al «Orchestrai Roșii»*, București: Editura Militară, 1984, p. 256; membrii de familie, apropiatii lui Ernst Thälmann și martorii acelor evenimente în cazul filmelor *Ernst Thälmann - Sohn/ Führer seiner Klasse*; foștii deținuți comuniști de la Buchenwald în cazul filmului *Nackt unter Wölfen*.

<sup>365</sup> Vezi: Gheorghiu, *Intellectualii în câmpul puterii*, p. 85.



și în RDG. Aceste conflicte au marcat deopotrivă creația culturală, mai exact apariția romanului *Nackt unter Wölfen* de Bruno Apitz și ecranizării sale cinematografice sub regia lui Frank Beyer, aspect asupra căruia se va reveni în mod concret în analiza de film. Tot în acest context se inaugurasă în a doua jumătate a anilor 1950 memorialul de la Buchenwald, fostul lagăr de concentrare devenind principalul loc comemorativ al RDG, ce trebuia să amintească nu doar de sistemul terorii naziste, ci mai ales de rezistența comunistă. Întrucât deținuții comuniști se organizaseră aici în comitete (*Lagerkomitees*), iar prin funcția de administrare a lagărului ce le revenea, aceștia acționaseră împotriva mașinăriei de exterminare a sistemului nazist. Faptul că mitului Buchenwald i se atribuisă rolul de legitimare politică, fiind creat mai întâi fără implicarea directă a supraviețuitorilor, se explica prin punerea la îndoială a funcției de autoadministrare („Selbstverwaltungs-funktion“) a foștilor deținuți de la Buchenwald. Imediat după război, aceștia dețineau funcții politice însemnate în cadrul structurilor de partid.<sup>366</sup> Pe de altă parte, Walter Bartel, fost deținut în lagărul Buchenwald, membru în conducerea KPD și lider al comitetului internațional al lagărului (ILK) marcăse discursul despre Buchenwald ce părea inițial să corespundă versiunii oficiale a politicii memoriei.<sup>367</sup> Însă în urma unei anchete a comisiei de investigație înființate la nivelul conducerii de partid (1946-1947), foștii comuniști din Buchenwald au fost destituiți la scurt timp după aceea din funcțiile lor, aduși în fața tribunalului militar sovietic și condamnați la închisoare, Ernst Busse și Erich Reschke fiind trimiși chiar și în Gulag.<sup>368</sup> Acuzațiile vizau presupusa colaborare cu regimul național-socialist, întrucât prin rolul lor de deținuți cu funcție administrativă au acționat în continuare în cadrul structurilor de putere naziste, favorizând astfel din sentimentul de autoconservare moartea altor deținuți. Acest proces desfășurat sub autoritatea Administrației militare sovietice (SMAD) căpătase însă o altă greutate pe fondul luptelor pentru putere din interiorul partidului și al predominării grupului foștilor exilanți în Uniunea Sovietică în jurul lui Walter Ulbricht.<sup>369</sup> Reabilitați în mare parte în a doua jumătate a anilor 1950, foștii deținuți de la Buchenwald au fost privați totuși de participarea atât la configurarea discursivă a complexului memorial având ca subiect tocmai rezistența antifascistă a comuniștilor, cât și la politica SED. În acest sens, intenția grupului de deținuți sub îndrumarea lui Walter Bartel de a prelucra amintirile alternative

---

<sup>366</sup> Vezi: Susanne Hantke, «Das Dschungelgesetz, unter dem wir alle standen.» Der Erfolg von «Nackt unter Wölfen» und die unerzählten Geschichten der Buchenwalder Kommunisten, în: Bruno Apitz, *Nackt unter Wölfen*, Berlin: Aufbau, 2012, pp. 515-574, aici: pp. 519-520.

<sup>367</sup> Vezi: Kowalczyk, *Legitimation eines neuen Staates*, pp. 76-78.

<sup>368</sup> Hantke, «Das Dschungelgesetz, unter dem wir alle standen.», pp. 520-521.

<sup>369</sup> *Ibidem*, pp. 522-523.



privind lagărul de la Buchenwald sub forma unui roman și a unui volum documentar a fost de asemenea suprimată în contextul inaugurării memorialului în anul 1958. În timp ce ficționalitatea procesului de construcție a memoriei specific romanului a fost totuși tolerată, studiul documentar ce părea să afecteze monopolul de putere al conducerii SED a fost amânat pe anii 1960.<sup>370</sup> Experiențele deținuților comuniști de la Buchenwald trebuiau să se alinieze în sfârșit narațiunii politice deja existente, consolidând-o fie sub forma documentației științifice sau a mărturisirilor.

După cum arătase cazul comuniștilor de la Buchenwald, abordarea trecutului recent și astfel construcția memoriei colective stătea sub incidența referinței la actualitate și legitimării politice, care împiedicase o confruntare cu amintirile individuale ale martorilor direcți, chiar dacă acestea porneau de la aceleași convingeri socialiste. Politica nivelatoare a memoriei și eliminarea concepțiilor alternative sau deviante despre trecut își găseau expresia în conflictele interne ale partidului desfășurate între foștii luptători în rezistență de proveniență politică, socială sau intelectuală diferită sau cu experiențe diferite ale clandestinității.

Epurările și procesele-spectacol ce au continuat în perioada dezghețului s-au situat, pe de altă parte, nu atât sub semnul motivației și (re)interpretării istorice, cât sub cel al atitudinilor critice vizavi de sistemul politic, manifestându-se prin discursuri reformatoare care puneau de asemenea la îndoială, chiar dacă într-un mod indirect, rigiditatea și unilateralitatea concepției oficiale despre trecut. În acest sens, Wolfgang Harich elaborase în anul 1956 o „platformă pentru o cale specific germană către socialism“ („Plattform für einen besonderen deutschen Weg zum Sozialismus“) pentru ca prin relaționarea dintre socialism și democrație partidul să poată fi reformat din interior.<sup>371</sup> Deși se poziționase de partea socialismului și legalismului, ideile sale au fost considerate ca făcând parte dintr-un concept opozițional, determinând într-un final arestarea sa. Discursul reformativ al lui Wolfgang Harich relevase – conform Erhard Neubert – trecerea de la „împotrivirea față de sistem“ (t.a./ „Systemgegnerschaft“) specifică unor manifestări precum cea de la 17 iunie 1953 la „opoziția imanentă sistemului, motivată legalist și social-etic“ (t.a./ „systemimmanenten, legalistischen und sozialethisch motivierten Opposition“), regăsindu-se deopotrivă și având un rol decisiv îndeosebi în contextul transformărilor politice ale

---

<sup>370</sup> *Ibidem*, p. 550.

<sup>371</sup> Erhard Neubert, Systemgegnerschaft und systemimmanente Opposition - ein Paradigmenwechsel 1956?, în: Roger Engelmann/ Thomas Großbölting/ Hermann Wentker (Ed.), *Kommunismus in der Krise. Die Entstalinisierung 1956 und die Folgen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, pp. 347-361, aici: p. 352.



anilor 1980.<sup>372</sup> Printre intelectualii critici înlăturați în perioada „destalinizării“ se aflau printre alții și Ernst Bloch, Georg Lukács sau fostul director al DEFA Walter Janka. În același an 1956, Robert Havemann reușise ca important funcționar SED și fost luptător în rezistență să aducă în dezbatere necesitatea „luptei între opinii“ („Meinungsstreit“) în domeniul științific și politic.<sup>373</sup> Acest concept a fost reinterpretat inițial de Walter Ulbricht – ignorând abuzurile din trecut – drept înfruntare a noilor condiții politice, însă cu puțin timp după ridicarea zidului din Berlin (1963-1964), reluarea dezbaterii privind „relația între filosofie și științele naturii“ („Verhältnis von Philosophie und Naturwissenschaften“) prin care Robert Havemann pune în discuție aspectul societății și al puterii politice a dus până la urmă la discreditarea sa.<sup>374</sup> Odată cu înlăturarea intelectualilor critici s-au estompat și discursurile reformatoare de natură filosofic-ideologică din interiorul partidului în favoarea consacrării „filosofilor-cadre.“<sup>375</sup> În schimb, concepțiile reformatoare sau cele care se abăteau de la linia politică se transferaseră în exteriorul partidului, în domeniul cultural sau bisericesc, sfârșind deseori cu emigrarea în vest a actorilor critici.<sup>376</sup>

Producția culturală și mai cu seamă genurile ficționale precum literatura sau filmul de ficțiune au permis o platformă pentru procesele de negociere desfășurate pe mai multe niveluri într-o formă fie convergentă, divergentă sau printr-o intersectare parțială. În cazul filmului de ficțiune se poate menționa nivelul producției, la care negocierea sau relaționarea confruntativă s-a desfășurat în rândul cineaștilor sau între aceștia și funcționarii culturali sau de partid. În al doilea rând se poate indica nivelul receptării inclusiv critica de film și mărturisirile sau narațiunile contemporanilor (*Zeitzeugen-erzählungen*) care însoțeau prezentarea publică a unei producții cinematografice, iar în al treilea rând nivelul reprezentărilor mediatice imanent filmului, ce constă în abordarea trecutului recent din perspectiva ideatică, privind conținutul și/ sau din cea stilistică.

În sfârșit, în contextul construcției filmice a memoriei colective și implicit al creării celor două toposuri *kommunistischer Widerstandskämpfer* și *illegalist* se poate porni de la presuposiția conform căreia filmul ca medium al ficțiunii, chiar dacă cele două țări – România și RDG – au redus conceptul rezistenței la o accepțiune restrânsă, unilaterală ce aducea în prim plan lupta în rezistență a clasei muncitoare cu convingeri comuniste, a permis totuși variațiuni ale conceptului rigid al rezistenței, pornind de la componența

---

<sup>372</sup> *Ibidem*, pp. 352-353/ p. 361.

<sup>373</sup> Bernd Florath, Das lange Jahr 1956. Die Wandlungen des Robert Havemann, în: Engelmann/ Großbölting/ Wentker (Ed.), Kommunismus in der Krise, pp. 391-406.

<sup>374</sup> *Ibidem*, pp. 398-399.

<sup>375</sup> Gheorghiu, Intelectualii în câmpul puterii, p. 58.

<sup>376</sup> Vezi *ibidem*, p. 127.



socială și politică a grupărilor de rezistență, continuând cu motivația relaționată deseori cu funcția acțiunilor de rezistență și manifestată prin intenții de răsturnare a ordinii politice, obiective individuale și până la conservarea propriei persoane, ajungându-se nu în ultimul rând la varierea formelor de rezistență. De asemenea, contradicțiile fenomenului de rezistență puteau fi sugerate, dacă nu indicate în mod direct prin intermediul reprezentării ficționale. Însă dincolo de reglementarea producției cinematografice de către politica memoriei și politicile culturale și ținând cont de permisivitatea dimensiunii semantice și stilistice datorată elementului ficțional, se ridică întrebarea relaționării discursului vizual al filmului cu cel oficial, mai exact a convergenței, divergenței sau intersectării acestor discursuri în ce privește trecerea de la o concepție restrânsă a rezistenței eroice, active, înarmate la forme cotidiene de rezistență sau chiar și la diverse anacronisme. Deoarece extensiile conceptuale asupra aspectului cotidian și acele *small narratives*<sup>377</sup> ce au rezultat din acestea au determinat până la urmă o diversificare a formelor de rezistență.

---

<sup>377</sup> Conceptele *small narratives* și *grand narratives* au fost introduse de Jean-Francois Lyotard în: Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii, trad. Ciprian Mihali, Cluj: Idea Design&Print, 2003. În acest studiu se vor utiliza în sensul de narațiuni sau discursuri legitimize, propagate de puterea politică și narațiuni alternative sau delegitimize, provenind din diferite segmente (alternative) ale spațiului social (*Teilöffentlichkeiten*).



## V. Construcția filmică a memoriei colective în România și în RDG

### 1. *Cea mai importantă dintre arte: filmul ca medium al memoriei colective în perioada stalinistă*

Tensiunile politice create în timpul războiului prin propagarea diferitelor reprezentări ale dușmanului (*Feindbilder*) continuau în perioada postbelică între marile puteri URSS și SUA. Puterii economice ale SUA se opunea hegemonia ideologică revendicată de Rusia sovietică. Obiectivul celor două puteri consta în lărgirea și consolidarea spațiului de influență și diminuarea autorității părții oponente. Scena europeană pe care se desfășurau aceste confruntări ale Războiului Rece era Germania împărțită în zone de ocupație și mai cu seamă orașul Berlin, căruia i se acordase un statut special. Într-o situație nefavorabilă se aflau și celelalte state ocupate de Armata Roșie, ce trebuiau să se conformeze imperativului sovietic.<sup>378</sup> În contextul înăsprii conflictului internațional și al confruntării ideologice între cele două puteri, se desfășurau în acea perioadă și luptele interne pentru putere, care au dus într-un final la ascensiunea dictaturilor unipartinice, ale căror lideri sosiți din exilul rusesc se aflau sub influența Uniunii Sovietice, la eliminarea partidelor istorice și a opozanților politici iar în final, la consolidarea partidelor socialiste, această transformare înscriindu-se în etapa „construirii socialismului.”<sup>379</sup> În urma Conferinței de la Ialta din februarie 1945, România fusese afiliată sferei de influență sovietică, iar consolidarea partidului comunist ieșit din ilegalitate se desfășura cu repeziciune în măsura în care liderii comuniști reușiseră să ocupe funcții importante în guvernul Petru Groza, să continue campania de discreditare a partidelor istorice și să pună presiune pe regele Mihai I. Abdicarea acestuia era urmată de proclamarea Republicii Populare Române (R.P.R.) în data de 30 decembrie 1947, iar Gheorghe Gheorghiu-Dej, aflat la conducerea P.C.R., avea să joace un rol important în procesul de restructurare politică.<sup>380</sup>

---

<sup>378</sup> Despre Războiul Rece a se vedea: Yvan Vanden Berghe, *Der Kalte Krieg 1917-1991*, (trad. Martine Westerman), Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2002, aici: pp. 97-112.

<sup>379</sup> În Germania de Est, etapa „schimbărilor antifascist-democratice” („antifaschistisch-demokratische Umwälzung”) a fost urmată, după înființarea RDG, de etapa „construirii fundamentelor socialismului” („Aufbau der Grundlagen des Sozialismus”). Vezi: Joachim Streisand, *Kultur in der DDR. Studien zu ihren historischen Grundlagen und ihren Entwicklungsetappen*, Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1981, pp. 71-94.

<sup>380</sup> Vezi document 5: „1946 aprilie 2-3, Moscova. Stenograma discuției dintre conducerea PC (b) din URSS, I.V. Stalin, V.M. Molotov și G.M. Malenkov, și lideri ai PCR, Gheorghe Gheorghiu Dej și Teohari Georgescu [...]”, sursa: ANIC, Fond CC al PCR – Secția Cancelarie, dosar 28/1946, ff. 1-16./1945, ff. 1-2, în: Mihnea Berindei, Dorin Dobrinu, Armand Goșu (Ed.), *Istoria comunismului din România. Documente. Perioada Gheorghe Gheorghiu-Dej, Comisia prezidențială pentru analiza dictaturii comuniste din România*, București: Humanitas, 2009, pp. 47-56; cf. Bauerkämper, *Das umstrittene Gedächtnis*, pp. 94-95.



Atât în privința instituțiilor statale cât și în domeniul creației culturale și mass-media se pot remarca deosebiri între țările blocului estic, în măsura în care Iugoslavia sub Josip Broz Tito urmase o direcție izolată de Uniunea Sovietică, iar celelalte țări se conformaseră „construcției socialismului“ (*sozialistischer Aufbau*) de influență sovietică, înființând instituții culturale centralizate, care susțineau caracterul partinic (*Parteilichkeit*), popular (*Volksverbundenheit*) și de masă (*Massenwirksamkeit*) al creației artistice. În perioada stalinistă, existența oricăror libertăți de creație artistică sau a unor segmente alternative, „deviate“ ale spațiului social (*abweichende (Teil)Öffentlichkeiten*) se poate remarca doar marginal, fie în contextul restructurărilor politice și instituționale, fie în momentul unei concordanțe politice sau a unui compromis între creatorii de cultură și noii deținători ai puterii, cum a fost în cazul zonei de ocupație sovietică (SBZ) a Germaniei de Est.<sup>381</sup>

### ***Filmul ca medium al memoriei - instituții și cadre responsabile***

În perioada postbelică, cinematografia românească era aproape inexistentă, iar procesul îndelungat de constituire a acesteia nu era privat de conflicte politice. Filmele de ficțiune, apariții izolate în repertoriul cinematografic românesc, erau preponderent coproducții realizate de studiouri de film private și vizau în mare parte divertismentul, comedii cu un pronunțat caracter burlesc, melodramatic. Pe de altă parte, în contextul războiului și al schimbărilor politice ulterioare, Oficiul Național al Cinematografiei (ONC) pune accentul pe filmul propagandistic.<sup>382</sup> Filmele de campanie electorală și lupta pentru putere între actorii politici responsabili de producția și controlul acestora reprezentau, la nivel oficial, centrul de interes până la naționalizarea cinematografiei românești în anul 1948.<sup>383</sup> În urma naționalizării<sup>384</sup> se înființau diferite instituții cinematografice: „Filmul Popular“

<sup>381</sup> Vezi: Christiane Mückenberger, *Zeit der Hoffnungen. 1946 bis 1949*, in: Ralf Schenk (Ed.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992*, Berlin: Henschel, 1994, pp. 8-49, aici: p. 22. În România, formarea unor segmente alternative ale spațiului social, fie de natură politică sau culturală, era aproape imposibilă, în măsura în care posibili oponenți căzuseră pradă epurărilor. Rezistența anticomunistă se retrăsese în munți, protagoniștii acesteia fiind mai degrabă foști ofițeri, legionari sau țărani ce se împotriveau colectivizării.

<sup>382</sup> Ion I. Cantacuzino, *Întâlniri cu cinematograful. Amintiri*, București: alo, București!, 1997. A se vedea și filmografia: Bujor Tudor Rîpeanu, *Filmat în România. Repertoriul filmelor de ficțiune 1911-1969*, Vol. 1, București: Editura Fundației PRO, 2004.

<sup>383</sup> În anul 1945 Comisia de Control al Filmelor era subordonată Direcției Presei din cadrul Ministerului Afacerilor Străine. Partidul Comunist Român (PCR) încerca să-și exercite influența asupra acestei autorități prin Ministerul de Propagandă, în: Cristian Vasile, *Literatura și arta în România comunistă, 1948-1953*, București: Humanitas, 2010, pp. 211-213.

Pe de altă parte, Sovromfilm-ul înființat în 1947 se afla în conflict cu „Filmul Popular“, ce se formase în 1944 sub influența comuniștilor și care deținea atât dreptul la import, cât și dreptul de utilizare a unor cinematografe, în: ANIC, Fond CC al PCR – Propagandă și Agitație, Dosar Nr. 41/1947, Notă informativă, Comitetul Cinematografic, 9.8.1947, pp. 1-4.

<sup>384</sup> Decret nr. 303 din 3 noiembrie 1948 pentru naționalizarea industriei cinematografice și reglementarea comerțului cu produse cinematografice, în: <http://www.monitoruljuridic.ro/act/decret-nr-303-din-3->



responsabil de rețeaua cinematografică și de importul filmelor străine se afla din anul 1945 sub influența partidului comunist, transformându-se ulterior în Societatea Comercială de Stat „Cinexfilm.“ Concomitent funcționa „Sovromfilm“ ce deținea monopolul distribuției filmelor sovietice. Producția cinematografică se afla în continuare sub patronajul ONC, care, conform unui raport al Secției Propagandă și Agitație a CC al PMR, după aproape un an de la naționalizare, nu trecuse încă prin procesul de schimbare a conducerii și a cadrelor specializate.<sup>385</sup>

Intenția fuzionării acestor instituții sub patronajul „Sovromfilm“ era dublată de încercarea de a împiedica rusificarea integrală a cinematografiei naționale. Prin fuzionarea ONC și Cinexfilm se înființase într-un final societatea statală de producție cinematografică „Romfilm.“

Pe de altă parte, autoritățile de control al cinematografiei marcate de instabilitatea transformărilor instituționale din acea perioadă se concretizau abia în anul 1953 prin înființarea Direcției generale a cinematografiei pe lângă Ministerul Culturii, subordonată, la rândul ei, controlului Secției de Propagandă și Agitație a CC al PMR.<sup>386</sup> Între 1950 – odată cu demararea unei noi restructurări instituționale – și 1953, politicile cinematografice, planurile anuale de producție și mobilizarea spectatorilor erau supravegheate de Serviciul pentru Literatură și Artă (SPLA) din cadrul Secției Propagandă și Agitație a CC al PMR. Pe de altă parte, societatea de stat „Romfilm“ se afla în subordinea Ministerului Artelor și astfel sub coordonarea Comitetului pentru Cinematografie afiliat în 1950 Consiliului de Miniștri. După cum s-a precizat anterior, în data de 30 octombrie 1953 Comitetul pentru Cinematografie era integrat Direcției generale a cinematografiei pe lângă noul Minister al Culturii, iar Nicolae Bellu deținea funcția de conducere a direcției până în anul 1955.<sup>387</sup>

Spre deosebire de România, administrația militară sovietică (*Sowjetische Militäradministration-SMAD*) din zona de ocupație sovietică (*SBZ*) acordase cinematografiei un interes deosebit, deciziile acestor autorități aflându-se inițial în concordanță cu responsabilii celorlalte forțe de ocupație. Astfel, ceremonia de înființare a DEFA se desfășurase în data de 17 mai 1946, odată cu înmânarea licenței de producție de

---

noiembrie-1948-pentru-nationalizarea-industriei-cinematografice-si-reglementarea-comertului-cu-produse-cinematografice-emitent-ministerul-artelor-22674.html, (1.12. 2015).

<sup>385</sup> ANIC, Fond CC al PCR – Propagandă și Agitație, Dosar Nr. 5/1949, Proces verbal despre ședința ținută în ziua de 15.11.1949 în problema cinematografiei, pp. 23-34.

<sup>386</sup> Despre instituțiile cinematografice până în 1953, cf. Cristian Vasile, *Literatura și arta în România comunistă*, 2010.

<sup>387</sup> *Ibidem*, pp. 233-235.



către reprezentanții SMAD unui grup format din șase cineaști germani, printre care se afla și regizorul Kurt Maetzig. Acest grup reprezenta, de fapt, un colectiv (*Filmaktiv*) subordonat administrației centrale a poporului (*Zentralverwaltung für Volksbildung-ZfV*) însărcinat cu activitățile premergătoare actului de înființare a societății de film.<sup>388</sup> În etapa „revirimentului antifascist-democratic“ („antifaschistisch-demokratische Erneuerung“) ce presupunea o politică de integrare a creatorilor de cultură cu orientări de stânga,<sup>389</sup> pe de o parte, și datorită unor ateliere de film ferite de bombardări precum și confiscării centrului de producție Ufa, pe de altă parte, cineaștii din zona de ocupație sovietică dispuneau mult mai devreme de posibilitățile tehnice și materiale necesare producției cinematografice decât alte state din blocul estic, nevoite să-și constituie mai întâi o bază materială, fiind, în consecință, asaltate de producții sovietice. Primul film DEFA *Die Mörder sind unter uns* în regia lui Wolfgang Staudte, apărut pe ecrane încă în anul 1946, documenta, pe de o parte, prin locațiile originale ale Berlinului aflat în ruine, actualitatea postbelică, problematizând, pe de altă parte, urmările psihologice ale războiului, resentimentele și culpabilitatea supraviețuitorilor.

Libertatea de creație artistică din acea perioadă urma să fie restrânsă treptat. Odată cu transformarea instituției cinematografice germane într-o societate pe acțiuni germano-sovietică în anul 1947 și înființarea unui comitet special în cadrul SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands/ Partidul Unității Socialiste din Germania (PUSG); în continuare: SED) însărcinat cu supravegherea producției cinematografice, urmat mai apoi de comisia DEFA din cadrul secretariatului central al SED (*Zentralsekretariat der SED*), se avea în vedere înăsprirea controlului politico-ideologic, acesta ducând la eliminarea multor cadre (chiar și de conducere) din interiorul DEFA.<sup>390</sup> Tensiunile Războiului Rece, pe de o parte, și încordarea din interiorul blocului sovietic provocată de politica separatistă a Iugoslaviei titoiste, pe de altă parte, au determinat inițierea ofensivei ideologice și întărirea supremației PCUS, această nouă linie politică având consecințe directe asupra producției cinematografice.<sup>391</sup>

Înființarea Republicii Democrate Germane în anul 1949 inițiasă o nouă etapă politico-culturală, și anume „construirea fundamentelor socialismului“ (*Aufbau der Grundlagen des*

<sup>388</sup> Ingrid Poss, Peter Warnecke (Ed.), *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA*, Berlin: Ch. Links, 2006, pp. 19-27, aici: pp. 21-22.

<sup>389</sup> Finke, *Politik und Film in der DDR*, Teilband 1, pp. 331-332.

<sup>390</sup> Poss/ Warnecke (Ed.), *Spur der Filme*, pp. 19-27, aici: pp. 24-25; cf. Mückenberger, *Zeit der Hoffnungen*, pp. 24-25; cf. Dagmar Schittly, *Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*, Berlin: Links, 2002, pp. 30-34.

<sup>391</sup> Mückenberger, *Zeit der Hoffnungen*, p. 25.



*Sozialismus*),<sup>392</sup> deviză inaugurată prin urmare și în producția culturală (*Kunst des sozialistischen Aufbaus*).<sup>393</sup> Etatismul instituțiilor culturale și introducerea planului cincinal urmăreau subordonarea creației artistice unei funcții programatice, educaționale. În acest sens, comisia de stat pentru artă (*Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten*, 1951) și comitetul de stat al cinematografiei (*Staatliche Komitee für Filmwesen*, 1952) de pe lângă Consiliul de Miniștri (*Ministerrat*) erau instanțele responsabile de controlul producției cinematografice.<sup>394</sup> Desființate în anul de criză 1953, atribuțiile acestora reveneau Ministerului Culturii, înființat în 1954.<sup>395</sup> În această perioadă se transformase și DEFA în întreprindere obștească (VEB, 1953), preluând astfel o structură definitivă.<sup>396</sup>

Aceste condiții materiale și instituționale au însoțit procesul de realizare a unui film artistic și au marcat conținutul său ideologic sau modul de creație cinematografică. Următoarele analize de film reflectă aspectul contextual al transformărilor politice și instituționale, dar, odată cu acestea, mai ales refigurările inițiate în construcția filmică a memoriei colective.

---

<sup>392</sup> Streisand, *Kultur in der DDR*, pp. 82-94.

<sup>393</sup> Finke, *Politik und Film in der DDR*, Teilband 1, p. 331.

<sup>394</sup> Schittly, *Zwischen Regie und Regime*, pp. 45-46.

<sup>395</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>396</sup> *Ibidem*, p. 28.



### 1.1. *Das Beil von Wandsbeck* [Falk Harnack, 1950/51]

Regizorul de teatru și directorul artistic al DEFA (1949-1952), Falk Harnack, debutase cu filmul *Das Beil von Wandsbeck* [1951], recurgând la problematizarea trecutului recent. În măsura în care Falk Harnack adoptase o viziune diferențiată asupra comportamentului social față de regimul național-socialist, prezentând personajele filmice într-o criză identitară, filmul său ajungea să fie considerat anacronic. Odată cu înființarea RDG (1949), narațiunile optimiste ale construcției socialismului împiedicau vechea confruntare critică cu trecutul recent, supunând-o unei concepții maniheiste prezentificate (*Vergegenwärtigung*)<sup>397</sup> care, pe de o parte, servea legitimării statului socialist, iar pe de altă parte elibera societatea est-germană de povara trecutului.<sup>398</sup> Realismul socialist și critica formalismului se instaurau treptat și în domeniul producției cinematografice.

#### 1.1.1. Acțiunea filmului

Bazat pe romanul omonim scris de Arnold Zweig în exil, *Das Beil von Wandsbeck* problematizează situația carmangiului Albert Teetjen (Erwin Geschonneck), care împreună cu soția sa deține și administrează un mic magazin de carne și, care, pentru a-și salva afacerea de la un iminent faliment, acceptă oferta de a prelua funcția călăului în execuția a patru comuniști condamnați la moarte în procesul de la Reeperbahn. În acest fel vizita lui Hitler în Hamburg era asigurată. Însă execuția comuniștilor, a căror culpabilitate nu era dovedită, îl împinge pe Albert Teetjen spre eșec atât în privința pierderii clientelei, cât și a desconsiderării cu care este privit de către persoanele apropiate. Albert Teetjen sfârșește luându-și viața cu puțin timp după sinuciderea soției sale, Stine (Käthe Braun).

#### 1.1.2. Cadrul istoric

Romanul *Das Beil von Wandsbeck* de Arnold Zweig apăruse în perioada sa de exil în Palestina, ideea acestuia fiind prilejuită de descoperirea unui articol din presa vremii, ce relatea povestea unui măcelar învinovățit pentru că preluase rolul călăului în executarea unor condamnați la moarte.<sup>399</sup> Intenția autorului era de a problematiza fenomenul de *Mitläufertum*, acelor persoane care au mers alături de regimul național-socialist (*Mitläufer*) și mai puțin a luptătorilor comuniști în rezistență, a căror eficiență era pusă la îndoială în acest context. Această intenție reiese din schimbul de corespondență cu Georg Lukács:

---

<sup>397</sup> Prin *Vergegenwärtigung/ vergegenwärtigen* se înțelege în lucrarea de față prezentismul, referința la prezent a relatărilor sau reprezentărilor despre trecut.

<sup>398</sup> Vezi Bauerkämper, *Das umstrittene Gedächtnis*, p. 305.

<sup>399</sup> Detlev Claussen, *Schicksale eines Romans. Zu Arnold Zweig, «Das Beil von Wandsbek»*, în: Arnold Zweig, *Das Beil von Wandsbek*, Berlin: Aufbau Taschenbuch, 1994, pp. 564-574, aici: p. 566.



„Der deutsche Widerstandswille langte nur bis zu einer Koldewey-Clique [...] oder um die Gestalt eines verkrüppelten Knaben für ihre Verkörperung zu verlangen. Man sieht das jetzt nicht, weil man es nicht sehen möchte; [...]“<sup>400</sup> (t.a. „Voința germanilor de a opune rezistență a ajuns până la cea a clanului Koldewey [...] sau luând forma unui tânăr invalid în nevoia de a-și întregi corpul. Încă nu se vede acum, pentru că nu se vrea; [...]“). Adaptarea filmică a operei literare aduce însă o schimbare de accent, determinată de modificarea cadrului spațio-temporal. Mai mult decât acțiunea romanului plasată în anul 1937, transpunerea acțiunii filmului în Hamburg-ul anului 1934 evidențiază – dincolo de intervențiile în acest sens, motivate ideologic – evenimentele din Altona, așa numita „duminică sângeroasă a Altona“ (*Altonaer Blutsonntag*). Confruntarea dintre comuniști și trupele SA din 17 iulie 1932 într-un cartier muncitoresc din Altona a dus, prin intervenția organelor de poliție, la cazuri de deces în principal în rândul locuitorilor, acest incident fiind instrumentat de către cancelarul von Papen pentru a iniția așa-numitul „Preußenschlag“, lovitură de stat, ce avea să dizolve în 1932 guvernul Prusiei.<sup>401</sup> Ulterior, un tribunal special condamnase la moarte patru persoane: August Lüttgens, Karl Wolff, Walter Möller și Bruno Tesch, acuzate în mod abuziv de moartea a doi soldați SA. Preluată de instanța Hamburg-Altona, execuția condamnaților se desfășurase la data de 1. august 1933, abia după venirea lui Hitler la putere, utilizându-se, în mod prezumtiv, un satâr drept instrument de execuție.<sup>402</sup>

Acțiunea filmică se rezumă însă la condamnarea celor patru acuzați, evenimentele premergătoare procesului Reeperbahn fiind menționate doar în dialog. Astfel, Käthe Neumeier (Gefion Helmke), medicul secției de femei al închisorii Fuhlsbüttel este informată despre redeschiderea procesului de către Lene Prestow, o pacientă aflată pe patul de moarte, care la rândul ei se aflate la data de 18.1.1933 împreună cu doi dintre comuniștii condamnați, Otto Merzenich și Friedrich Timme, la Reeperbahn și care, la încercarea de a respinge incriminările aduse de către organele de poliție, fusese acuzată de mărturie mincinoasă. Recurgând la exemplul incendierii Reichstagului, pacienta relatează

<sup>400</sup> Brief an Georg Lukács, 30.8.1951, în: Arnold Zweig, *Das Beil von Wandsbek*, p. 561.

<sup>401</sup> Hans Mommsen, *Aufstieg und Untergang der Republik von Weimar*, 2. Ausg., München: Propyläen Taschenbuch, 2001, S. 533-534.

<sup>402</sup> Leon Schirrmann descoperă în cercetarea sa ulterioară atât denaturarea evenimentelor cât și falsurile judiciare, determinând în 1992 anularea sentinței judecătorești privind pe cei patru inculpați. Vezi: Carsten Schröder, *Eine erweiterte Rezension zu Leon Schirrmann: Altonaer Blutsonntag, 17. Juli 1932. Dichtungen und Wahrheit*. Hamburg: Ergebnisse Verlag, 1994, în:

<http://www.akens.org/akens/texte/info/29/29rez03.html#5>, (23.3.2016);

Cf. „Altonaer Blutsonntag“ 17. Juli 1932 und „Preußenschlag“ 20. Juli 1932, în: <http://www.betriebsgruppen.de/texte/altonaerblutsonntag.pdf> (16.11.2015).



în continuare despre confruntarea înarmată în rândul trupelor SA, în urma căreia fuseseră inculpați comuniștii. Lene Prestow se adresează medicului și implicit acelor *Mitläufer*, susținători taciți ai regimului, avertizând: „Ihr wisst nichts und ihr wollt nichts wissen. Ihr haltet euch die Ohren zu und schließt die Augen. [...] Nicht so viel schweigen, Frau Doktor, das ist auch nicht gut.“ (t.a. „Voi nu știți nimic și nu vreți să știți nimic. Voi vă acoperiți urechile și închideți ochii. [...] Nu tăceți atât de mult, doamnă doctor, nici asta nu e bine.“) [14,00-18,01].

### 1.1.3. Personajele filmice: luptătorii în rezistență (*die Widerstandskämpfer*)

În același cadru sau segment narativ (*Erzählstrang*) în care se desfășoară reconstituirea cazului Reeperbahn prin intermediul personajului Käthe Neumeier sunt reprezentați vizual și cei patru deținuți politici, apariția lor concentrându-se pe cuprinsul acestor secvențe.<sup>403</sup> Sub forma unui montaj paralel sunt înfățișate în mod sugestiv două momente în care se desfășoară pe de o parte tranșarea cărnii de către carmangiul Albert Teetjen într-un abator, iar pe de altă parte vizita medicului Käthe Neumeier în celula deținuților, aceasta încercând convingerea lor în privința depunerii unei cereri de clemență [44,58-57,18]. Față de aceste stăruințe cei patru deținuți ripostează în mod diferit: evreul Siegfried Mengers (Fritz Wisten) pune la îndoială desfășurarea execuției, invocând situația tensionată a politicii externe și solidaritatea muncitorilor în contextul ascensiunii Uniunii Sovietice. La finalul expunerii politice, Mengers concluzionează, de data aceasta pe un ton reconciliant, despre lipsa sentimentului de teamă în fața morții, dar și de fericire: „nemo ante mortem beatus.“ Reacția tăcută a celui mai tânăr dintre deținuți, Willi Schröder (Gert Schäfer), avea drept cauză și faptul că într-un moment de disperare acesta depusese deja cererea de clemență. Referindu-se cu desconsiderare la sistemul politic și la cei care au tras în muncitorii onești, Otto Merzenich (Albert Garbe) se bazează mai degrabă pe voința societății germane de a opune rezistență și pe „steagul roșu“, exprimându-și astfel convingerea politică. Prin urmare, acesta refuză depunerea unei cereri de clemență, revendicându-și în schimb drepturile. Faptul că atitudinea sa colerică, ironică nu corespunde în întregime caracterului său se dovedește, la finalul discuției, prin sensibilitatea și angajamentul său protector față de Lene Prestow. Mult mai tensionat se desfășoară vizita ultimului deținut, Friedrich Timme (Hermann Stövesand), acesta fiind o veche cunoștință din tinerețea socialistă a medicului. Naivității de a miza pe clemență Timme ripostează cu o lecție politică, conform

---

<sup>403</sup> [vizita Dr. Käthe Neumeier: 44,58-57,18]; [înăsprirea detenției/ celula morții: 26,58-28,52]; [telegrafiere/ doar Schröder: 38,00-39,54]; [execuția/ doar vocea lui Fr. Timme din off: 1,6,43-1,6,57]; [viziune A. Teetjen: 1,45,16-1,45,54].



căreia comuniștii, pacifiștii și parțial biserica ar prezenta un impediment pentru expansiunea puterii politice, provocatoare de război. Disponibilitatea deținutului Friedrich Timme de a se baza pe propriile puteri, necesitând doar o motocicletă cu rezervorul plin și o pilă, nu este consimțită și de interlocutoarea sa Käthe Neumeier. În sfârșit, transportul bovinelor tranșate de carmangiul Albert Teetjen este imaginea finală, care rotunjește în mod asociativ montajul paralel, munca acestuia la abator sacadând narațiunea filmică pe tot parcursul vizitei în închisoare.<sup>404</sup>

În pofida apariției lor episodice la nivel vizual, cei patru comuniști acuzați în procesul de la Reeperbahn sunt prezenți la nivelul narațiunii filmice prin intermediul celorlalte personaje, care la rândul lor, recurgând la aceste întâmplări, prezintă atitudini diferențiate față de regimul politic. O motivație politică directă se regăsește doar în rândul unor personaje secundare precum Tom Barfey, Karl Prestow și o muncitoare, care atenționează locuitorii orașului Hamburg asupra acestui caz prin împărțirea de manifeste. Pe de altă parte, susținătorii sistemului se evidențiază prin Standartenführer-ul Hans Peter Footh (Willy A. Kleinau), un personaj care, lipsit de scrupule, instrumentează situația neajutorată a vechiului său camarad de război Albert Teetjen în vederea executării celor patru comuniști. Implicarea fostei social-democrate Käthe Neumeier în acest caz se rezumă doar la inconsistența juridică a sentinței și mai puțin la nedreptățile întregului regim politic. Însă bunăvoința intențiilor sale se întoarce într-un final împotriva ei, complicitatea revenindu-i în măsura în care stabilise în mod neintenționat prin intermediul doamnei Barfey legătura între Albert Teetjen și Hans Peter Footh. Spre deosebire însă de medicul Neumeier, majoritatea personajelor ce reprezintă locuitori ai orașului Hamburg se alătură acelor *Mitläufer*, susținătorilor pasivi ai regimului, în pofida compasiunii și indignării morale.

În centrul narațiunii filmice se află însă situația constrângătoare a tortionarilor (*Täter/perpetrator*), reprezentați de personajele principale Albert Teetjen și soția sa Stine. Implicarea spectatorului în acțiune, relația personaj-spectator (*identifikatorische Nähe/implication*) se realizează astfel prin intermediul acestui cuplu obișnuit, care prin egoism și nehibzuință se face vinovat de crimă, motivându-și politic fapta imorală. Ca protagoniști ai unei tragedii, aceste personaje nu preiau o funcție exemplară, eșecul acestora ducând mai degrabă la empatizare, așadar la o apropiere empatică. Astfel, Albert și Stine Teetjen

---

<sup>404</sup> În treatment depuseră toți deținuții cererea de clemență, cu excepția lui Friedrich Timme. Aceste personaje apar mai detaliat, în măsura în care se prezintă familia evreului Mengers la rugăciunea din ultima duminică dinaintea execuției. Soția deținutului Timme apare, de asemenea, cu cei doi copii, iar metafora decapitării este marcată prin desprinderea capului unei păpuși, moment în care soția lui Timme își pierde cunoștința. În: Treatment „Das Beil von Wandsbeck“, nedatat, Bild 44-45, pp. 20-21, în: BArch DR 117/10783.



sunt acele figuri centrale, prin intermediul cărora se dezvoltă acțiunea filmică și se crează suspansul (*Handlung- und Spannung vorantreibende Figuren*). Mișcarea observațională a camerei se transformă abia spre finalul filmului în acea focalizare internă, ce marchează efectul de distanțare (*Verfremdung*/ B. Brecht). Viziunea personajului Stine, care în momentul sinuciderii descoperă în oglindă imaginea soțului ei îmbrăcat în frac și joben, auzind în același timp zgomotul tunetului, evidențiază același ton sentențios al viziunii personajului Albert Teetjen, care la finalul filmului este marcat de imaginea celor patru condamnați și de ultimul strigăt rostit de Friedrich Timme [1,45,16-1,45,54]. Cu toate acestea, nu se pot remarca încălcări ale convențiilor estetice prin mijloace de exprimare filmică sau fragmentări ale narațiunii filmice care ar putea induce acel efect de distanțare care să permită la rândul său un moment de cugetare în receptarea filmului de către public. Distanța critică reiese mai degrabă din caracterul insolit al povestirii propriu-zise și din acele asocieri constituite prin intermediul montajului de imagine și de sunet.

Pe lângă montajul paralel menționat mai devreme, prin care se prezintă pe de o parte personajul Albert Teetjen în timpul muncii la abator, pe de altă parte deținuții în închisoare, se remarcă o altă scenă sugestivă, care marchează în mod grotesc contradicțiile situației. În timp ce Stine Teetjen își însușește rolul de creștină, participând la liturghia de duminică, Albert Teetjen, vestimentat în frac, joben și mască mimează actul de execuție, fluturând satârul înaintea oglinzii. Această imagine-contrast între evlavie creștină și indiferență morală este subliniată și la nivelul zgomotului, prin interferența acustică a clopotelor de biserică și a marșului trupelor SA (SS-Sturm în roman și treatment) [57,18-59,02]. Prin mesajul moralizator al acestor construcții asociative nu este împiedicată acea confruntare critică, permisă și prin renunțarea la concepții maniheiste sau reprezentări antagoniste, ce se instalau între timp, odată cu realismul socialist. Prin urmare, filmul adoptă acea viziune anacronistică, ce tratează trecutul recent prin prisma unui personaj tragic în locul unui personaj pozitiv și privește din perspectivă diferențiată fenomenul *Täter* („făptuitorilor“/ torționarilor), *Mitläufer* (susținătorilor pasivi ai regimului) și *Widerstandskämpfer* (luptătorilor în rezistență) în Germania nazistă.

#### **1.1.4. Negocierea trecutului: Dezbateră antiformalistă și realismul socialist**

##### **1.1.4.1. Producția filmului**

În timp ce primele filme DEFA susțineau o confruntare critică cu trecutul, *Das Beil von Wandsbeck* căzuse în momentul producției sub incidența noilor politici culturale. Dezbateră antiformalistă ce presupunea înlăturarea oricăror forme de expresie ale artei



moderne și instaurarea realismului socialist aveau să marcheze producția culturală în prima jumătate a anilor '50. Construirea socialismului și începutul Războiului Rece îngrădiseră cu atât mai mult influențele artistice vestice, orientate spre formă și mai puțin spre conținut, făcând astfel loc modelului sovietic. „Lupta împotriva formalismului în artă și literatură, pentru o cultură germană progresistă“ proclamată în cadrul celei de a 5-a Conferințe a CC al SED (15.-17. 3. 1951) nu se limitase doar la nivelul discursiv, ci avea să inițieze o restructurare instituțională a organelor statale de control.<sup>405</sup> În domeniul cinematografiei, remanierea comisiei DEFA din cadrul Biroului Politic (DEFA-Kommission des Politbüros) înțarea, pe de o parte, responsabilitatea acestei autorități. Pe de altă parte se înființa consiliul artistic (künstlerischer Beirat, 1950), subordonat SED, iar scurt după aceea se constituia comitetul de stat al cinematografiei (Staatliches Komitee für Filmwesen, 1952) pe lângă Consiliul de Miniștri, preluând întreaga conducere a cinematografiei. Scăderea calității artistice a producțiilor cinematografice DEFA și implicit diminuarea numărului de spectatori, care, prin centralizarea instituțiilor cinematografice, intraseră sub incidența sferei de influență a partidului, au determinat, la rândul lor, implementarea altor măsuri politice.<sup>406</sup>

Din pricina situației încordate în domeniul politicilor culturale, producțiile filmice acelei perioade erau dominate de nesiguranță instituțională și vigilență politică, având consecințe nu doar asupra calității artistice, ci și asupra relațiilor interumane sau colaborării eficiente între diferitele departamente. Așadar, producția filmului *Das Beil von Wandsbeck* nu a fost privată de discrepanțe, mai precis între regizorul Falk Harnack și departamentul de distribuție a actorilor, sau în momentul filmărilor între directorul de producție Kurt Hahne și șeful de producție DEFA respectiv directorul tehnic Albert Wilkening.<sup>407</sup> Dar mai ales conflictul tacit între Falk Harnack și directorul general DEFA, Sepp Schwab, care nutrea la rândul său un sentiment de suspiciune față de potențialul său rival, avea să marcheze discreditarea politică a regizorului.<sup>408</sup>

Consacrat cu precădere domeniului teatral, Falk Harnack debutează în cinematografie cu filmul *Das Beil von Wandsbeck*, aflându-se însă dinainte, ca director artistic al DEFA în perioada mai 1949-aprilie 1951, într-o poziție însemnată în domeniul filmului. Această

---

<sup>405</sup> Schittly, *Zwischen Regie und Regime*, pp. 44-50.

<sup>406</sup> *Ibidem*, pp. 47-50.

<sup>407</sup> Besetzung Dr. Reiche an Herrn Dir. Dr. Harnack, 21.8.1950; Besetzung Dr. Reiche an Herrn Dr. Falk Harnack, 14.9.1950; Mitteilung Besetzungsbüro an K. Hahne Produktion und Herrn Dr. Harnack, 6.10.1950, în: BArch DR 117/30004; Cf. Schreiben Albert Wilkening an K. Hahne, 21.10.1950, „Das Beil von Wandsbek“, în: BArch DR 117/32659, T.2.

<sup>408</sup> Günter Jordan, *Der Verrat oder Der Fall Falk Harnack*, în: *apropos: Film 2004. Das 5. Jahrbuch der DEFA-Stiftung*, Berlin: Bertz + Fischer, 2004, pp. 148-173, aici: p. 149/ pp. 167-172.



funcție îi asigura o anumită preeminență în confruntarea tematică și stilistică cu trecutul recent. În acest sens, el reușise să-l câștige pe actorul Erwin Geschonneck în rolul protagonistului.<sup>409</sup> Susținut de directorul de producție, Harnack încercase să acționeze pe cont propriu în chestiunea distribuției actorilor, ignorând indicațiile departamentului responsabil, care se străduia să îmbine conformitatea artistică cu integritatea politică a actorilor („die künstlerische Eignung mit der politischen Sauberkeit [der Schauspieler] in Einklang zu bringen“). Într-o scrisoare adresată regizorului, directorul departamentului de distribuție Erwin Reiche sublinia faptul că, „în distribuția pentru filmele DEFA, conducerea departamentului are în vedere în primul rând selectarea artiștilor progresiști și, în toate circumstanțele dezvoltării, eliminarea dușmanilor.“ (t.a./ „[...] daß der Leiter der Besetzung der DEFA bei der Besetzung von DEFA-Filmen in erster Linie fortschrittliche Künstler berücksichtigt und unter allen Umständen unserer Entwicklung feindliche Künstler ausschaltet“).<sup>410</sup> Într-adevăr, atitudinea politică sau apolitică figura în listele biroului de distribuție trimise regizorului ca principal criteriu de selecție a actorilor.<sup>411</sup>

Dincolo de chestiunea distribuției, scenariul începea să ridice probleme, iar intervențiile lui Harnack se dovedeau, treptat, inutile, în măsura în care, dincolo de conținutul propriu-zis, vocile critice se acumulau odată cu înăsprirea politicilor culturale. Scenariul literar (*Szenarium*) realizat de Wolfgang Staudte și W. J. Lüdecke ridicase de dinainte obiecții cu privire la personajul A. Teetjen față de care se provoacă sentimente de compasiune. Realizarea scenariului era preluată prin urmare de Hans Robert Bortfeldt și Falk Harnack, însă modificările aduse acestuia nu se diminuaseră nici în timpul filmărilor.<sup>412</sup> În mod paradoxal, primele observații vizau destinarea acțiunii filmice. Intenția șefului de producție DEFA și directorului tehnic Albert Wilkening (1948-1952) consta în eliberarea personajului Albert Teetjen de povara culpabilității, prezentându-l mai degrabă drept „victimă a circumstanțelor economice ale vremii“ (t.a./ „ein Opfer der wirtschaftlichen Verhältnisse seiner Zeit.“ Wilkening insista asupra înlăturării încărcăturii sentențioase, ce se formase prin reapariția subită a satârului ascuns sau prin zgomotul tunetului de la finalul filmului, evitarea unei „instanțe supreme“ putându-se realiza prin sublinierea personajului negativ Footh.<sup>413</sup> Scurt după aceea, invocând motive economice, același Albert Wilkening pretindea scurtarea unor secvențe, afectând chiar și reprezentarea comuniștilor în

<sup>409</sup> Mitteilung Bortfeldt an Dir. Dr. Wilkening, 20.7.1950, în: BArch DR 117/32659, T. 1. Erwin Geschonneck trebuia să preia rolul Holländer-Michel în filmul *Das kalte Herz* [Paul Verhoeven, 1950].

<sup>410</sup> Besetzung Dr. Reiche an Herr Dir. Falk Harnack, 25.8.1950, în BArch DR 117/30004.

<sup>411</sup> *Ibidem*; cf. Besetzung Dr. Reiche an Herrn. Dir. Harnack, 28.8.1950, în: BArch DR 117/30004.

<sup>412</sup> Jordan, *Der Verrat oder Der Fall Falk Harnack*, p. 152.

<sup>413</sup> Schreiben von Dr. Wilkening an Herrn Dir. Harnack, 19.9.1950, BArch DR 117/32659, T. 1.



rezistență. Contestările venite din partea scenaristului și dramaturgului-șef al DEFA, Hans Robert Bortfeldt, se bazau punctual pe importanța dramaturgică și politică a personajelor. Astfel, adevărul despre procesul Reeperbahn se aduce la cunoștință prin intermediul reprezentantei proletariatului Lene Prestow, iar doamna Timme și hamalul Prestow sunt considerați indispensabili pentru continuitatea acțiunii de rezistență. Nu în ultimul rând, prezentarea celor patru comuniști în celula închisorii este la fel de inevitabilă, având în vedere imposibilitatea de a reda momentul decapitării acestora, iar o versiune mai veche, în care aceștia apăreau în lagărul de concentrare Moor fusese eliminată.<sup>414</sup>

Conducerea DEFA, reprezentată de Sepp Schwab și comisia DEFA de pe lângă Biroul Politic al SED adoptaseră față de cinești un ton mult mai aspru, plasând regizorul într-o lumină nefavorabilă. Dincolo de simplele modificări sugerate mai devreme, se aducea în discuție o altfel de orientare în jocul actorilor, în pofida refilmărilor ce prevedeau acest lucru. Personajele Stine Teetjen și medicul Neumeier trebuiau construite ca figuri negative, eliminând astfel posibilitatea oricărei empatizări. De asemenea, personajele secundare Footh, fiica Lemke, soldatul SA Trowe, doamna Timme sau hamalul trebuiau redirecționate astfel încât să corespundă funcției lor politice.<sup>415</sup> În urma acestor propuneri, Falk Harnack cedase în privința unei orientări mai realiste a actorilor la filmările următoare, însă păstrase vechea lui viziune mai ales asupra reprezentării personajului Stine Teetjen. Datorită intransigenței sale, discuțiile de negociere purtate cu Albert Wilkening și H. R. Bortfeldt la recomandarea conducerii DEFA nu au putut fi decât întrerupte.<sup>416</sup> Pe de altă parte, negocierea îndelungată și mult mai înverșunată între Harnack și consiliul artistic, reprezentat de regizorul Slatan Dudow, a rezultat într-un parțial compromis. Redistribuirea rolului Stine și reprezentarea nesatisfăcătoare a personajelor secundare criticate mai devreme constituiau în continuare punctele centrale ale discuției, lipsa unui consens între cele două părți, ducând, într-un final, la solicitarea de către consiliul artistic doar a unor refilmări:

„Da die neu festgelegte künstlerische Linie wesentlich von der alten abweicht, soll dem Regisseur die Möglichkeit gegeben werden, durch eine Neuinszenierung des 8. Bildes die Realisierungsmöglichkeit dieser neuen Linie mit der bisherigen Besetzung unter Beweis zu stellen. Nach Vorliegen der neuen

---

<sup>414</sup> Schreiben Albert Wilkening an Dramaturgie, Berlin, 3.11.1950; Schreiben Bortfeldt an A. Wilkening, „Das Beil von Wandsbeck“, 11.11.1950, în: BArch DR 117/32659, T. 1.

<sup>415</sup> Aktennotiz, 29.11.1950, în: BArch DR 117/ 32659, T. 2.

<sup>416</sup> *Ibidem*. Împotrivirea regizorului de a redistribui rolul Stine Teetjen se poate explica, în mod prezumtiv, prin faptul că actrița Käthe Braun era soția lui.



Szene wird der künstlerische Beirat seine endgültige Meinung über diese Frage äussern.“<sup>417</sup>

„Având în vedere că noua linie artistică diferă substanțial față de cea veche, să se dea regizorului posibilitatea de a demonstra realizarea acestei linii printr-o nouă punere în scenă a cadrului 8 păstrând aceeași distribuție. După prezentarea noii scene, consiliul artistic își va exprima părerea finală privind această chestiune.“ (t.a.)

Demontarea materialului filmat a fost urmată de alte indicații, de data aceasta din partea autorului Arnold Zweig, ce se impuneau datorită preluării unei variante comprimate a romanului, publicate în „Berliner Illustrierte“. Pe lângă adăugarea unor scene, referitoare printre altele la răzvrătirea soldaților (Landwehrmänner) de convingere socialistă Timme, Merzenich și Schröder împotriva autorităților în anul 1918, Arnold Zweig se declarase nemulțumit de imaginile naturaliste, pretinzând o evidențiere mai pronunțată a celor două personaje principale.<sup>418</sup>

Aceste propuneri venite din două direcții schimbaseră scenariul în mod substanțial, scenaristul Wolfgang Staudte distanțându-se prin urmare de a doua versiune.<sup>419</sup> Modificările intrate după scurt timp în biroul conducerii DEFA vizau o pronunțată profilare eroică a celor patru comuniști precum și o nouă scenă, care avea să sublinieze, prin citirea ultimei scrisori a deținutului Friedrich Timme urmată de o acțiune de răspândire a manifestelor, legătura dintre cei patru comuniști condamnați și lupta de rezistență a tovarășilor de partid. Faptul că aceste modificări constituiau „un maxim a ceea ce se putea atinge, fără a provoca o deviere artistică a filmului“ (t.a./ „[daß es] Maximum dessen ist, was wir erreichen können ohne eine künstlerische Verbiegung des ganzen Films durchzuführen), demonstrase că un nou compromis din partea echipei de filmare și în special din partea regizorului nu mai putea fi pus în discuție.<sup>420</sup>

#### 1.1.4.2. Receptarea filmului

*Das Beil von Wandsbeck* apăruse pe marele ecran la data de 11.5.1951 la cinematograful-DEFA de pe Kastanienallee și la cinematograful Babylon. Dincolo de intențiile sugerate prin prezentarea filmului în aceste locații de nișă, reacțiile criticii de

<sup>417</sup> Protokoll der Sitzung vom 1.12.1950, în: BArch DR 117/32659, T. 2.

<sup>418</sup> Abschrift Arnold Zweig an das Produktionskollektiv der DEFA in Sachen „Das Beil von Wandsbek“, 30.12.1950, în: BArch DR 117/32659, T.1.

<sup>419</sup> Dramaturgie, Manfred Schulz, 24.1.1951, în: BArch DR 117/ 32659, T. 1.

<sup>420</sup> Schreiben von Bortfeldt an Sepp Schwab, Berlin, 17.3.1951; Produktion K. Hahne, Film „Das Beil von Wandsbek“, 15.3.1951, în: BArch DR 117/ 32659, T. 1. Modificările vizau, de asemenea, eliminarea părților de dialog, în care s-ar fi putut diminua implicarea sovietică sau inserarea de dialog, care să facă trimitere la renunțarea lui Merzenich de a depune o cerere de eliberare. În continuare, se inserase o „afirmație înflăcărată“ (*flammender Satz*) rostită de Timme atât în momentul execuției, cât și la finalul filmului (în viziunea lui A. Teetjen).



specialitate se dovediseră fragmentate. În viziunea neobișnuit de favorabilă adoptată de unele relatări în presă, adaptarea filmică a romanului se baza pe acuratețea scenariului, pe o regie atentă și pe expresivitatea prestațiilor actoricești. Coerența dramaturgică era păstrată „fără ca esența persoanelor și evenimentelor să fie deformată sau denaturată“ (t.a./ „ohne daß Wesentliches an den Menschen und Ereignissen verzerrt oder verzeichnet wäre.“).<sup>421</sup> Lipsa profilării personajelor reprezentând luptătorii în rezistență era la rândul ei supusă unei reinterprețări: „Filmul nu tematizează rezistența, ci lipsa rezistenței; [...] Și tocmai în acest lucru rezidă efectul puternic al trecutului reprezentat asupra prezentului.“ (t.a./ „Der Film handelt nicht vom Widerstand, sondern vom fehlenden Widerstand; [...] Und eben darin beruht seine starke, aus der Vergangenheit, die er schildert, in die Gegenwart herüberstrahlende Wirkung.“).<sup>422</sup> Filmul respectă astfel cerințele vremii de a constitui „nu doar o ilustrare a realității, ci și o lecție sau o contribuție la transformarea conștiințelor.“ (t.a./ „nicht nur Abbild einer Wirklichkeit (gibt), sondern auch Lehre und Beitrag zur Umformung des Bewußtseins“).<sup>423</sup>

Pe de altă parte, pelicula era supusă unei critici asemănătoare celei din momentul producției. Accentul căzuse deopotrivă pe empatizarea cu personajele principale, acestea fiind atribuite mai degrabă figurilor simpatice, decât imaginii negative a național-socialiștilor.<sup>424</sup> Nesatisfăcătoare era considerată și atitudinea „mic-burgheză“, oscilantă a personajului Käthe Neumeier. Ambiguitatea personajelor negative și insuficienta reliefare a clasei muncitoare constituiau acele aspecte, care, în viziunea criticilor, împiedicaseră stabilirea unui raport cu prezentul, fiind responsabile, astfel, de diminuarea importanței politice a filmului.<sup>425</sup> Drept urmare, retragerea peliculei din cinematografe era tratată în presă cu indiferență, considerând că aceasta nu ar fi dus la un succes de casă sau la o dezbatere.<sup>426</sup>

---

<sup>421</sup> „Neue Teetjens zu verhindern“, Hans Ulrich Eylau, Berliner Zeitung, 13.5.1951, în: BArch, FILMSG 1/1382, Filmmappe „Das Beil von Wandsbeck“, Zeitungsausschnitte/ tăieturi de presă (ZA).

<sup>422</sup> *Ibidem*.

<sup>423</sup> „Nicht nur der Henker ist schuldig. Zum DEFA-Film «Das Beil von Wandsbek»“, Sonntag, 20.5.1951, în: Deutsches Rundfunkarchiv (DRA), Pressedokumentation „Das Beil von Wandsbek“ (Relatările de presă din acest fond arhivistic se vor cita în continuare prin: „DRA, B.“).

<sup>424</sup> „Das hat Arnold Zweig nicht verdient“, Neue Zeit, 12.5.1951, în: DRA, B.

<sup>425</sup> „«Das Beil von Wandsbek» Ein DEFA-Film nach dem gleichnamigen Roman von Arnold Zweig“, Neues Deutschland (ND), 13.5.1951, în: DRA, B.

<sup>426</sup> „Das «Beil» geht, der «Unterbau» kommt...“, Neue Zeit, 13.6.1951, în: DRA, B.



Având în vedere cei 800.000 de spectatori,<sup>427</sup> *Das Beil von Wandsbeck* promitea, totuși, un succes de public, însă la câteva săptămâni după premieră, filmul era retras în urma „unor scrisori anonime din partea cititorilor“ apărute în presă și care aduceau observații critice la adresa peliculei. *Das Beil von Wandsbeck* era prima producție DEFA interzisă, care, într-un final, a dus la emigrarea regizorului în Germania vestică. În spatele acestei cenzuri se aflau, de fapt, câțiva membri ai CC al PCUS, care se exprimaseră împotriva concepției filmice detașate de dogma antifascistă, astfel încât, la propunerea consilierului sovietic al DEFA, Igor Tschekin, de a interzice filmul, acesta era prezentat în cadrul Biroului Politic al CC al SED și supus, mai apoi, unor critici denigratoare în „Berliner Zeitung“, „Leipziger Volkszeitung“, „Sächsische Zeitung“ și „Neue Zeit“ pentru a fi retras, într-un final, din cinematografe.<sup>428</sup> Poziția rezervată a comisiei DEFA și rezoluția Biroului Politic privind cinematografia (22.7.1952) aveau să pună capăt oricăror încercări din partea autorilor de a găsi o justificare pentru interzicerea filmului:

„Noch krasser offenbaren sich die Fehler des kritischen Realismus in dem Film *Das Beil von Wandsbek*, der nicht die Kämpfer der deutschen Arbeiterklasse zu den Haupthelden macht, sondern ihren Henker. [...] Die Verfilmung dieses Stoffes war ein ernster Fehler der DEFA-Kommission und des DEFA-Vorstandes.“<sup>429</sup>

„Mai grave s-au dovedit greșelile realismului critic în filmul *Das Beil von Wandsbeck*, în care nu luptătorii clasei muncitoare germane sunt prezentați ca eroi principali, ci călăii ei. [...] Ecranizarea acestui material a fost o greșală serioasă a comisiei DEFA și a conducerii DEFA.“ (t.a.)

Însă *Das Beil von Wandsbeck* dispunea în continuare de atenția creatorilor de cultură, în măsura în care Arnold Zweig redeschidea subiectul în cadrul Academiei de Arte odată cu primele semne ale dezghețului cultural. Împreună cu Bertold Brecht, Erich Engel, Hans Rodenberg și Wolfgang Langhoff, autorul romanului pune în discuție modificarea filmului în vederea unei relansări. Membrii academiei făceau trimitere la reacția contradictorie a instanțelor responsabile de interzicerea filmului având în vedere aprobarea

<sup>427</sup> Numărul spectatorilor până la momentul retragerii filmului din cinematografe, la sfârșitul lunii iunie 1951 (4-5 săptămâni), în: „Schnittwunden“, Hamburger Rundschau, 17.11.1988, în BArch, FILMSG 1/1382, ZA; cf. Poss/ Warnecke (Ed.), *Spur der Filme*, p. 67.

<sup>428</sup> Gerhard Schoenberger, „Vom Roman zum Film – «Das Beil von Wandsbek»“, pp. 220-221, în: Arnold Zweig. Berlin-Haifa-Berlin. Perspektiven des Gesamtwerks. Akten des III. Internationalen Arnold-Zweig-Symposiums, Coord. Arthur Tilo Alt, Julia Bernhard, Hans-Harald Müller, Deborah Viector-Engländer, Berlin: Peter Lang-Verlag, 1993, în: BArch, FILMSG 1/ 1382. Cf. Stenografische Niederschrift. Akademie der Künste. Aussprache in den Sektionen Darstellende Kunst und Literatur über den DEFA-Film „Das Beil von Wandsbek“ am Montag, den 17.5.1954, p. 11, în: BArch DR 117/ 25932; cf. Poss/ Warnecke (Ed.), *Spur der Filme*, pp. 66-67/ 78-79; cf. Jordan, *Der Verrat oder Der Fall Falk Harnack*, p. 157.

<sup>429</sup> Politbüro, Protokoll Nr. 122 vom 22.7.1952, Anlage 3. SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/2/222; Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst, Neues Deutschland, 27.7.1952, *apud*: Jordan, *Der Verrat oder Der Fall Falk Harnack*, p. 159.



filmărilor, avizul producției finale și relatarea elogioasă în organul de presă al partidului. Cu toate acestea, autorii academiei se adresau ministrului culturii, Johannes Becher, luând în considerare criticile aduse peliculei în acea perioadă, indiferent de contextul politic actual. Propunerile vizau profilarea exactă a clasei muncitoare și eliminarea scenelor care ar putea induce publicului sentimentul de compasiune față de personajele principale.<sup>430</sup> Însă dezbaterile privind posibila relansare a filmului avea să se prelungească timp de opt ani, între 1954 și 1962. În ciuda insistențelor autorului Arnold Zweig, răspunsul conducerii administrației centrale a cinematografilei (HV Film), Anton Ackermann, era unul negativ:

„Gegenwärtig, d.h. angesichts des Rummels, der um die von der Sowjetregierung vorfristig freigelassenen Kriegsverbrecher in Westdeutschland gemacht wird, ist diese Angelegenheit nicht weniger problematisch geworden. [...] Die Hauptverwaltung Film kann die Verantwortung dafür nicht allein übernehmen, da neue, ernste Komplikationen mit führenden Persönlichkeiten durchaus möglich sind.“<sup>431</sup>

„În momentul de față, mai exact datorită neliniștilor provocate de eliberarea timpurie de către regimul sovietic a criminalilor de război în Germania de Vest, această chestiune nu a devenit mai puțin problematică. [...] Administrația centrală a cinematografilei [HV Film] nu poate să-și asume singură această responsabilitate, pentru că apariția unor noi complicații cu personalități din conducere este foarte posibilă.“ (t.a.)

O versiune scurtată a filmului *Das Beil von Wandsbeck* avea să fie relansată abia în data de 9. 11. 1962, cu ocazia aniversării vârstei de 75 de ani a autorului Arnold Zweig. Transformarea filmului consta în principal în scurtarea finalului – scena sinuciderii –, posibilitatea unor refilmări fiind exclusă datorită schimbării sau indisponibilității actorilor.<sup>432</sup> Experiența din perioada producției filmului determinase, de data aceasta, o atitudine mai prudentă a autorităților decizionale. În acest sens, versiunea modificată era vizionată de către ministrul culturii, Alexander Abusch și secretarul de stat din cadrul Ministerului Culturii, Erich Wendt, într-un cerc restrâns, înainte de a fi prezentată comisiei de stat pentru aprobare (*Staatliche Abnahmekommission*). Reapariția filmului era justificată public cu aceeași prudență, invocându-se, pe de o parte, importanța acestuia într-un context

<sup>430</sup> Stenografische Niederschrift. Akademie der Künste în: BArch DR 117/ 25932.

<sup>431</sup> Schreiben, A. Ackermann, HV Film an Johannes R. Becher, MfK, 15.12.1955, în: BArch DR 1/8206; Cf. continuarea discuțiilor în: Schreiben Arnold Zweigs an den Staatssekretär für Kultur, A. Ackermann, HV Film, 24.9.1956 und Schreiben A. Zweig an A. Wilkening, 24.9.1956, în: BArch DR 117/25932; Schreiben Sekretariat des MfK. an A. Ackermann, HV Film, 27.9.1956, în: BArch DR 1/8206; Schreiben A. Ackermann, HV Film an Prof. Dr. Wilkening und A. Zweig, 2.10.1956, în: BArch DR 117/ 25932.

<sup>432</sup> Cf. modificările filmului, în: Schreiben Prof. A. Wilkening an MfK., VVB Film, Kosielski – Kürzungen des Films „Beil von Wandsbek“; Kürzungen „Beil von Wandsbek“, o.D.; „Beil von Wandsbek“, Kürzungen Rolle 10, o.D.; „Beil von Wandsbek“- Schlußszene, o.D.; Schnitte, 30. 10. 1956; Schreiben A. Wilkening, Direktor für Produktion und Technik an Hans Bentzien, MfK, 2.11. 1962, în: BArch DR 117/ 25932.



politic diferit, iar pe de altă parte, evenimentul aniversării autorului Arnold Zweig.<sup>433</sup> Reacția presei față de versiunea scurtată se dovedise, astfel, marginală, în măsura în care se rezuma la câteva afirmații subtile referitoare la vechile reproșuri adresate filmului sau la actualitatea sa politică.<sup>434</sup>

Cu toate acestea, *Das Beil von Wandsbeck* se alipise treptat memoriei culturale, fiind reluat în anul 1981 spre revizuire. În urma vizionării versiunii originale de către conducerea HV Film, Horst Pehnert și alți responsabili ai cinematografiei (Georg Kranz, R. Müller, Gen. Otto) se luase decizia de a retrage versiunea scurtată din anul 1962 în favoarea producției din 1949. Relansarea filmului original era stabilită, de data aceasta, cu ocazia aniversării vârstei de 75 de ani a actorului principal Erwin Geschonneck.<sup>435</sup> Prezentată ulterior și publicului vest-german, care, la rândul său, aflase mai mult despre ecranizarea romanului scris de Arnold Zweig abia în anii '70, versiunea originală provocase în presa vest-germană o retrospectivă critică privind atât povestea realizării filmului, cât și politicile de film ale DEFA.<sup>436</sup> De asemenea, *Das Beil von Wandsbeck* întâmpinase aici o altfel de confruntare filmică legată de evenimentele „duminicii sângeroase din Altona“ (Altonaer Blutsonntag), bazându-se pe o reconstituire ficțional-documentară a evenimentelor în filmul de televiziune cu același titlu, realizat în anul 1982 de Horst Königstein și Heinrich Breloer.<sup>437</sup>

### 1.1.5. Considerații finale

Toposul luptătorului comunist în rezistență constituise în contextul realizării acestui film obiectul discuțiilor de negociere și de compromis, marcate de realismul critic al oamenilor de cultură, pe de o parte și de realismul socialist, ale cărui norme erau susținute într-un mod tot mai rigid de către funcționarii politici, pe de altă parte. Atât în romanul lui Arnold Zweig, cât și în ecranizarea acestuia, *Widerstandskämpfer*-ul nu avea un rol

---

<sup>433</sup> Schreiben A. Wilkening, Studiiodirektor an Beling, Staatliche Abnahmekommission des MfK, 28.10.1959, în: BArch DR 117/ 25932; cf. Protokoll Nr. 161/62, în: BArch, 351 HV, Fiche 191.

<sup>434</sup> Cf. „Das Verbrechen des Kleinbürgers Teetjen“, Neue Zeit, 13.11.1962; „Aktuell wie eh und je – Wiederaufführung von «Das Beil von Wandsbek»“, Johanna Rudolph, Schweriner Volkszeitung, 13.11.1962; „Anlässlich des 75. Geburtstags von Arnold Zweig auf der Leinwand: «Das Beil von Wandsbek»“, Märkische Volksstimme, 9.11.1962; „Das Beil von Wandsbek“, Thüringsche Landeszeitung, 30.11.1962 usw. în: BArch FILMSG 1/1382, ZA. Presa Germaniei de vest subliniaze interzicerea primei versiuni filmice: cf. „Wieder erlaubt“, Die Welt, 6.11.1962; „Ein Film wird rehabilitiert“, Heinz Kersten, Tagesspiegel, 2.12.1962, în: BArch, FILMSG 1/1382, ZA.

<sup>435</sup> Schreiben Dr. Kranz; Protokoll Nr. 371/81, Berlin, 16.10.1981, în: BArch, 351 HV, Fiche 191.

<sup>436</sup> „Wegbereiter und Opfer“, Sueddeutsche Zeitung, 19.4.1974, în: DRA, B.; „Das Beil von Wandsbek“, Marcel Reich-Ranicki, Frankfurter Allgemeine, 22.4.1974; „Nach 32 Jahren“, Der Tagesspiegel, 5.3.1983; „Schnittwunden“, Hamburger Rundschau, 17.11.1988, în: BArch, FILMSG 1/ 1382, ZA; „Einer der stillen und aufrechten“, Der Tagesspiegel, 2.3.1988, în: DRA, B.

<sup>437</sup> <http://www.dra.de/online/datenbanken/fernsehspiele/vollinfo.php?pk=174569&back=1> accesat: 14.06.2017.



semnificativ. Importanța acestuia crescuse pe parcursul producției filmului, odată cu inițierea dezbaterii antiformaliste și înăsprirea politicilor culturale.

Negocierea trecutului recent se accentuase, astfel, odată cu transformarea filmului și trecuse, după cum s-a arătat în analiză, dincolo de momentul interzicerii producției filmice sau de emigrarea regizorului Falk Harnack în Germania de Vest. În comparație cu filmele ce aveau să se producă în continuare, toposul luptătorului în rezistență a fost redus în *Das Beil von Wandsbeck* la o apariție vizuală marginală, însă la nivel contextual glisa în centrul unui proces de negociere desfășurat într-un timp mai îndelungat (*zeitübergreifender Aushandlungsprozess*). Protagonistii acestei negocieri erau mai degrabă creatori de cultură și funcționari politici, acționând ca „specialiști ai memoriei“ (*Gedächtnisspezialisten*) și mai puțin publicul est-german, care, inițial, aparținea deopotrivă generației-martore privată însă pe cât posibil de dreptul participării la construcția memoriei colective.

Experiența regizorului a avut o importanță deosebită în negocierea trecutului. Falk Harnack cunoscuse lupta de rezistență împotriva național-socialismului nu doar prin pierderea fratelui său Arvid Harnack, ce activase în așa-numitul grup „Rote Kapelle“ („Orchestra Roșie“), ci mai ales prin propria lui implicare în grupul „Weiße Rose“ și în rezistența greacă în cadrul ELAS. Fără a adopta o viziune autobiografică, Falk Harnack își îndreptase creația artistică spre acele teme, care îi marcaseră trecutul,<sup>438</sup> dovedindu-și, în consecință, statornicia și în contextul producției filmului *Das Beil von Wandsbeck*, în momentul procesului de negociere a trecutului cu funcționarii responsabili de cinematografie. Însă, pe cât de fermă se dovedise inițial poziția sa, pe atât de curând remarcase situația lipsită de perspectivă în Germania socialistă. În încercarea de a depăși dezamăgirea interzicerii filmului *Das Beil von Wandsbeck*, Falk Harnack se orientase spre adaptarea unui subiect, de data aceasta bazat pe literatura clasică, nuvela *Michael Kohlhaas* de Heinrich Kleist. Însă acest proiect eșuase, la fel ca și încercarea comisiei DEFA de a-l convinge să preia regia filmului realist-socialist *Du mußt kämpfen* [titlu final: *Gefährliche Fracht*, Gustav von Wangenheim, 1954]. Autocritica și excluderea sa din partid determinaseră stabilirea definitivă a regizorului în Germania de Vest.<sup>439</sup>

Disponibilitatea spre compromis semnalată în procesul de negociere a trecutului continuat de Arnold Zweig, Bertold Brecht și Erich Engel se dovedise oarecum decisivă doar într-o fază târzie a dezghețului politic. Abia în această perioadă ajungea la public o

---

<sup>438</sup> După *Das Beil von Wandsbeck* au urmat producții realizate în Germania de Vest, care vizau, de asemenea, trecutul recent: *Der 20. Juli* [1955]; *Anastasia, die letzte Zarentochter* [1956], *Unruhige Nacht* [1958].

<sup>439</sup> Jordan, *Der Verrat oder Der Fall Falk Harnack*, pp. 159-172.



versiune scurtată a filmului *Das Beil von Wandsbeck*, producția originală fiind reluată în anii '80. Prin reactualizarea primului film DEFA interzis, narațiunea privind cei patru deținuți politici, inculpați la evenimentele din Altona și executați de un călău amator permitea, sub o formă critică, alăturarea toposului luptătorului comunist în rezistență memoriei culturale.



## 1.2. Ernst Thälmann - Sohn seiner Klasse [Kurt Maetzig, 1954]

### Ernst Thälmann - Führer seiner Klasse [Kurt Maetzig, 1955]

La baza construcției statului socialist și SED ca partid de tip nou se constituia un panteon al eroilor, având menirea să susțină procesul de legitimare a regimului, iar mai târziu, să compenseze incapacitatea lui Walter Ulbricht de a încorpora ideologia socialistă.<sup>440</sup> Pe această scenă a eroilor se aflau în anii '50 eroii rezistenței antifasciste, eroii construcției socialiste respectiv eroii muncii, care la rândul lor, încorporau o „metaforică de accelerare“ („Beschleunigungsmetaphorik“) a productivității muncii,<sup>441</sup> iar, în sfârșit, eroii sportivi, ce întăreau sentimentul de comunitate.<sup>442</sup> În timp ce politica memoriei sublinia acei eroi, mai exact, „înțelesul activ, de sacrificare al victimei ca subiect ce acționează eroic“ (t.a./ „aktivischen Bedeutung des sakrifiziellen Opfers als heroisch handelndes Subjekt“), societatea est-germană se baza mai degrabă pe acea „concepție victimologică a victimei pasive ca obiect“ (t.a./ „viktinologischen Verständnis des passiven Opfers als Objekt“).<sup>443</sup> Glorificarea „marelui război pentru patrie“ era preluată și de către RDG, cu toate că aceasta contrazicea experiențele directe și amintirile germanilor.<sup>444</sup> Narațiunile eroice ale puterii se aflau astfel în contradicție cu memoria comunicativă a populației est-germane, care își amintea în schimb experiențele războiului, deportările, bombardamentele. Această viziune se schimbase abia în anii '60, odată cu trecerea de la „autovictimizare la amintirile privind și alte victime“ (t.a./ „Selbstviktinisierung zur Erinnerung an andere Opfer“).<sup>445</sup> Raportarea la cel de-al Doilea Război Mondial prin mitul eliberării și lupta eroică în rezistența antifascistă încuraja însă delimitarea populației est-germane față de propriul trecut (*Schlussstrichmentalität*). Eliberată de apăsarea trecutului, societății est-germane avea să se impună însă o altă dictatură.<sup>446</sup>

Personajul real sau personajul mitic Ernst Thälmann, Thälmann al KPD sau Thälmann al SED constituia un subiect central în discursul politic și istoriografic atât în perioada comunistă cât și în prezent. Înscris în registrul monumental al comemorării eroilor specifici perioadei staliniste, prin elogieri și omagii, prin festivități comemorative și monumente,

---

<sup>440</sup> Rainer Gries, *Die Heldenbühne der DDR. Zur Einführung*, în: Silke Satjukow, Rainer Gries (Ed.), *Sozialistische Helden. Eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und der DDR*, Berlin: Ch. Links, 2002, pp. 84-100, aici: p. 84.

<sup>441</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>442</sup> *Ibidem*, pp. 88-89.

<sup>443</sup> Bauerkämper, *Das umstrittene Gedächtnis*, p. 18.

<sup>444</sup> *Ibidem*, p. 195.

<sup>445</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>446</sup> *Ibidem*, p. 305.



prin denumirea organizației de pionieri, a străzilor sau fabricilor, iar într-un final, prin media audiovizuală, fostul lider al KPD era construit drept personaj mitic al rezistenței, marcând memoria culturală de-a lungul întregii perioade comuniste. Reprimarea sau denaturarea faptelor istorice își pierdeau orice importanță, în măsura în care politicile memoriei, prin intermediul diferitelor medii ale memoriei colective (*Medien des kollektiven Gedächtnisses*) înscenau mitul Ernst Thälmann sub o formă cât mai evidentă. Transformarea sa într-o figură mitică și privit ca atare atât de către populația RDG cât și, în mod oficial, de către politicile memoriei, dincolo de instrumentarea sa politică biografia personajului real nu prezenta niciun interes.

Cultul Thälmann era inițiat încă din anul 1949, odată cu primele discuții privind filmul-comandă *Ernst Thälmann-Sohn/Führer seiner Klasse* de Kurt Maetzig, producția cinematografică aflându-se sub directa supervizare a Biroului Politic, a consilierilor sovietici și sub îndrumarea liderilor politici Wilhelm Pieck și Walter Ulbricht. Filmul avea să servească drept model al realismului socialist, motiv pentru care sublinia personajul pozitiv Ernst Thälmann, tipicul figurilor filmice, partinitatea (*Parteilichkeit*) și caracterul popular (*Volksverbundenheit*) specifice acestei direcții artistice.<sup>447</sup> Astfel, în cele ce urmează se va lua în considerare mai puțin personajul real Ernst Thälmann, analiza de film accentuând procesul de constituire a personajului filmic ce avea să joace un rol determinant în negocierea trecutului și implicit în formarea memoriei culturale a societății est-germane.

### 1.2.1. Acțiunea filmului

Prima parte a filmului *Ernst Thälmann - Sohn seiner Klasse* [Kurt Maetzig, 1954] cuprinde perioada dintre revoluția din noiembrie 1918 și eșecul revoltei muncitorilor din Hamburg din anul 1923, înșirând o serie de evenimente ce marcaseră mișcarea muncitorească germană, precum înființarea partidului comunist - KPD, asasinarea lui Karl Liebknecht și Rosa Luxemburg, „puciul Kapp” urmat de greva generală și eliberarea regiunii Ruhr până la pregătirea și eșuarea revoltei din Hamburg. În acest cadru larg al evenimentelor istorice, Ernst Thälmann [Günther Simon] reprezintă personajul central, care conduce lupta masei muncitorești în general și cea a grupului restrâns de discipoli precum Fiete Jansen [Hans-Peter Minetti], Arthur Vierbreiter [Erich Franz], Otto Kramer [Gerhard Bienert], în particular. Acțiunea filmului este marcată de rolul determinant al

---

<sup>447</sup> Despre realismul socialist vezi: Michel Aucouturier, *Realismul socialist*, trad. Lucia Flonta, Cluj-Napoca: Dacia, 2001.



Uniunii Sovietice și de scindarea partidelor de stânga, de refuzul partidului social-democrat SPD de a se alătura comuniștilor, mai exact, de narativele politice din momentul producției filmice.

A doua parte a filmului *Ernst Thälmann - Führer seiner Klasse* [Kurt Maetzig, 1955] transpune acțiunea în Berlinul anilor '30, perioadă în care Thälmann îndeplinea funcția de conducător al KPD și membru al Reichstagului. Participând la alegerile pentru funcția de președinte al Republicii de la Weimar din anul 1932, acesta pierde în favoarea lui Hindenburg, care obținuse susținerea social-democraților și care avea să înlesnească ascensiunea lui Hitler la putere. Incendierea Reichstagului de care erau învinovați comuniștii a dus la arestarea lui Thälmann. Chiar și în detenție, acesta rămâne devotat cauzei atât în urma eșuării eliberării sale cât și în momentul încercării lui Göring de a-l atrage de partea nazistă, în timp ce tovarășii de afară îi rămân devotați lui, continuând lupta partidului comunist „în numele lui Thälmann“, în batalionul „Thälmann“ în războiul civil spaniol și în divizia Panzer „Ernst Thälmann“, fostul lider al comuniștilor trecând, astfel, în dimensiunea mitică. În contextul defensivei Wehrmacht-ului după luptele de la Stalingrad și al înaintării Armatei Roșii, Fiete Jansen conduce negocierile de eliberare a unui lagăr de concentrare. Între timp, printr-un ordin al Führer-ului, Ernst Thälmann este condamnat la moarte, finalul filmului fiind marcat de prim-planul personajului principal pe un fundal roșu.

### **1.2.2. Ernst Thälmann: figura mitică a rezistenței**

Toposul luptătorului comunist în rezistență ajungea odată cu această epopee cinematografică într-un stadiu culminant al rigurozității, negocierea trecutului recent fiind condiționată în măsura în care se putea desfășura doar în cadrul discursului politic oficial, marcat de cultul personalității. Chiar și viziunea regizorului Kurt Maetzig despre un Ernst Thälmann cu trăsături mai umane nu s-a putut impune, după cum afirmase regizorul ulterior. În acest sens, implicarea lui Walter Ulbricht în producția filmică „[...] nu s-a oprit doar la critică, ci, el venise cu o propunere, cum s-ar putea realiza mai bine [...]. Acest lucru nu mai corespundea intențiilor mele și nici stilului obișnuit de consiliere.“ (t.a./ „[...] aber er blieb dann nicht bei der Kritik stehen, sondern er entwickelte einen Vorschlag, wie man das besser machen könnte [...]. Das entsprach nicht mehr meinen Intentionen und



auch nicht dem üblichen Stil der Beratung“).<sup>448</sup> Ieșirea regizorului din această situație se datorase unei replici umoristice. Cu toate acestea, el considera eroizarea personajului principal atât la momentul respectiv, cât și în declarațiile ulterioare, drept o încălcare a concepțiilor sale, deși preluase regia acestui film ca pe o însărcinare politică cu responsabilitățile și implicațiile aferente.

Astfel, stilizarea filmică a personajului Thälmann în rolul de *Widerstandskämpfer* se realiza dincolo de faptul că acesta își îndreptase acțiunile politice mai degrabă împotriva democrației Republicii de la Weimar, decât împotriva represaliilor dictaturii național-socialiste, delimitarea acestuia față de tabăra social-democrată prin susținerea tezei socialfascismului determinând ascensiunea politică a național-socialismului. Mai mult, în perioada detenției între 1933 și până la executarea sa în 1945, Thälmann era privat de orice posibilitate de a opune rezistență regimului național-socialist.

Însă, înșiruirea exhaustivă a formelor de rezistență, ce pornesc de la discursuri mobilizatoare atât în cercuri restrânse, cât și în fața masei muncitorești, cuprinzând demonstrații de stradă, greve ale foamei și greve generale, ajungând până la revolta înarmată, prezintă un Thälmann în rol de lider al mișcării de rezistență activă, motivată prin răsturnarea Republicii de la Weimar și instaurarea revoluției de tip bolșevic (partea I.).<sup>449</sup> Același patos revoluționar predomină în continuare, în a doua parte a filmului, acțiunile de rezistență îndreptându-se, de data aceasta, împotriva lui Hitler și a regimului nazist, formațiunii social-democrate atribuindu-i-se același rol obstrucționant. Respingerea social-democraților de a li se alătura comuniștilor în lupta împotriva lui von Papen și Hindenburg, iar implicit împotriva lui Hitler, nu îl împiedică pe Thälmann să atragă muncitorimea de partea sa: „Muncitorii sunt gata să lupte în rezistența împotriva lui Hitler și a NSDAP, însă conducerea SPD a refuzat astăzi oferta de colaborare împotriva lui Papen și reacțiunii, făcută de KPD. KPD nu impune condiții de colaborare, decât lupta împotriva reacțiunii și a războiului.“ (t.a./ „Die Arbeiter sind bereit Widerstand gegen Hitler und die NSDAP zu leisten, aber der Parteivorstand der SPD hat heute den Angebot der KPD für eine Zusammenarbeit gegen Papen und die Reaktion abgelehnt. Die KPD stellt keine

---

<sup>448</sup> Gesellschaftlicher Auftrag: Die Thälmann-Filme, în: Günter Agde (Ed.), Kurt Maetzig – Filmarbeit, Berlin: Henschelverlag, 1987, pp. 76-90, aici: p. 83/ pp. 76-78; Cf. Ernst Thälmann-Sohn seiner Klasse (1954) Ernst Thälmann-Führer seiner Klasse (1955), în: Poss/ Warnecke (Ed.), Spur der Filme, pp. 95-97.

<sup>449</sup> Spre exemplu, pactul Hitler-Stalin nu este menționat. Denaturarea evenimentelor istorice prin reprezentarea filmică este subliniată de Detlef Kannapin în studiul său. Așadar, revolta muncitorilor din Hamburg nu era condusă de Ernst Thälmann, ci de Hans Kippenberger și nu avuse o asemenea susținere din partea populației orașului; în: Detlef Kannapin, Antifaschismus im Film der DDR. DEFA-Spielfilme 1945-1955/56, Köln: PapyRossa-Verlag, 1997, p. 161.



Bedingungen für eine Zusammenarbeit, nur der Kampf gegen die Reaktion und den Krieg.“) [partea a II-a: 36,56-37,12].

Având în vedere lunga sa perioadă de detenție, activitatea clandestină a personajului filmic Ernst Thälmann este prezentată, în continuare, într-un registru simbolic, fiind prezentificat vizual prin intermediul unui alt personaj, fostul său discipol, Fiete Jansen, care, la rândul său, se evidențiază ca lider în batalionul „Thälmann“ în luptele din Spania și în divizia Panzer cu aceeași denumire. Se remarcă aici, pe de altă parte, prezența lui Walter Ulbricht și Wilhelm Pieck, ce se alătură, în sensul solidarității internaționale, luptei de rezistență, trasându-se astfel o linie de legătură între trecutul revoluționar al partidului reprezentat filmic și actualitatea regimului SED constituită prin aceeași Wilhelm Pieck și Walter Ulbricht. Așadar, indiferența partidului comunist față de Ernst Thälmann după arestare nu se regăsește în narațiunea filmică, ci dimpotrivă, prin nenumăratele scrisori de aniversare și prin salutările „familiei“: „Wilhelm, Walter și întregul comitet central“ (t.a./ „Wilhelm, Walter und das ganze ZK“) [partea a II-a: 1,19,29-1,23,52] se subliniază în mod repetat păstrarea sa în memoria acestei „familii.“ Reprezentarea filmică directă a actului de reamintire în care Thälmann devine obiectul memoriei familiei sale simbolice, prezentifică, de fapt, mesajul politicii memoriei a regimului SED. Renunțându-se, de asemenea, la reprezentarea mediului său privat, familia eroului Ernst Thälmann este politizată, trecând astfel într-un registru simbolic dincolo de cadrul spațio-temporal.

Dimensiunea mitică a personajului principal este evidențiată pe de altă parte și prin caracterul său statornic, constant, lipsit de o evoluție pe tot parcursul acțiunii filmice. Thälmann nu parcurge o dezvoltare, nu este marcat de conflicte, discursurile și hotărârile sale nu sunt puse la îndoială, ci urmate cu devotament. În acest sens, scena ședinței din Reichstag ilustrează în mod explicit discursul său privind programul de eliberare națională și socială (*Programm der nationalen und sozialen Befreiung*) ce provoacă neliniște în sală, însă, trecându-se, la nivel vizual, la un cadru static al masei muncitorești, discursul lui Thälmann (din off) este ascultat în mod neclintit și aclamat mai apoi de către mulțime [partea a II-a: 22,57-27,24].

În cadrul restrâns al relațiilor dintre personaje, rigiditatea liderului comunist este contrabalansată mai puțin prin personaje oscilante din punct de vedere politic, cât prin imaturitatea politică a unor caractere „umane“ precum Fiete și Anne Jansen, Arthur și Martha Vierbreiter, Krischan Daik sau Robert Dirhagen, față de care Ernst Thälmann se apropie prin supranumele „Teddy“, preluând însă aceeași funcție formativă. „Statul și revoluția“ de Lenin și „Așa s-a călit oțelul“ („Wie der Stahl gehärtet wurde“) de N.



Ostrovski sunt mijloacele prin care Thälmann le formează conștiința de clasă. Așadar, acestea sunt personajele care parcurg o evoluție politică și în același timp dramaturgică, ieșind din umbra liderului Ernst Thälmann, acționând independent în lupta de rezistență, glisând, astfel, în centrul acțiunii mai ales în a doua parte a filmului. Relaționarea dintre personajul-model și succesorii acestuia – în special cuplul muncitorilor Fiete și Anne Jansen – cu care se dorește identificarea spectatorilor, subliniază funcția educativă a filmului.

În final, Thälmann este construit atât la nivel narativ, cât și prin mijloace stilistice drept figură eroică, ce împiedică acel raport de identificare între personaj și spectator (*identifikatorische Nähe*). Alternanța de proximitate și de distanță față de aparatul de filmat prin planuri apropiate și grosplanuri, prin utilizarea planurilor medii de filmare și a planului de ansamblu în reprezentarea discursurilor politice, vederea din față portretizatoare, unghiurile de filmare neutre (*eye-level shot*) sau în ușor contraplonjeu determină mai puțin o apropiere a spectatorului față de personajul principal, aceste mijloace de exprimare filmică realizând în combinație cu muzica de film eroică, cu scenele de masă și scenele privind discursurile politice, mai degrabă o reprezentare monumentală. Muzica de film a ambelor părți *Ernst Thälmann - Sohn seiner Klasse/ Führer seiner Klasse*, inserată în mod excesiv, cuprinde atât compoziții simfonice de acompaniament cât și muzica originară în acțiunea filmică (în *on*) formată din marșuri și cântece ale mișcării muncitorești germane, printre altele *Solidaritätslied* și *Einheitsfrontlied* de Bertold Brecht și Hans Eisler sau „Internaționala“, acest aranjament muzical fiind rezultatul muncii timp de trei ani a compozitorului Wilhelm Neef. În viziunea acestuia, importanța compoziției muzicale reiese din reprezentarea realității mai mult decât din ilustrarea acesteia. Astfel, temele și motivele muzicale precum tema eroului Thälmann, tema funerară în jurul lui Anne Jansen sau scherzo-ul satanic în reprezentarea fascismului nu contrapunțează acțiunea filmică la nivel semantic, ci subliniază dimensiunea narativă, contrabalansând lipsa de dinamism a acesteia. Prin urmare, muzica de film îndeplinește o funcție mobilizatoare ce vine de asemenea în întâmpinarea eroizării și mitizării personajului principal.<sup>450</sup>

Narațiunea liniară, cronologică precum și mișcarea observațională a aparatului de filmat atribuie acțiunii filmice iluzia unei reprezentări neutre (*Realitätsillusion* - iluzia realității),

---

<sup>450</sup> Pentru o descriere mai amplă a muzicii de film vezi: Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse, Progress Film Vertrieb, Über meine Filmmusik, Wilhelm Neef, nedatat, în: BArch DR 117/32624, Presseinformationen, Teil 2 v. 3.



ce nu lasă loc posibilităților de interpretare însă, contrar funcției acestor mijloace de exprimare cinematografică, nici posibilităților de identificare. În ambele părți ale filmului, acțiunea este întreruptă scurt de către un narator extradiegetic, care comentează, pe de o parte, asasinarea lui Karl Liebknecht și Rosa Luxemburg [partea I.: 15,18-15,30], pe de altă parte introduce cadrul temporal al anului 1933, contrapunctând dimensiunea vizuală [partea a II-a: „Das Jahr fängt gut an“ (t.a./ „Anul începe bine.“); 1,02,46].

De asemenea, puținele suprainpresii (*superimposing*) servesc, pe de o parte, comprimării dimensiunii temporale în reprezentarea expansiunilor teritoriale din perioada războiului [partea a II-a: 1,27,40-1,28,40], iar pe de altă parte stabilesc relația dintre Thälmann condamnat la pasivitate și lupta în rezistență a lumii exterioare, purtată în numele său. În acest sens, imaginea lui Thälmann privind spre fereastră se suprapune cu cea a câmpului de luptă spaniol, mai exact, cu întâlnirea dintre batalionul „Ernst Thälmann“ și batalionul comunei din Paris [partea a II-a: 1,22,30-1,23,51]. Astfel, acea posibilă focalizare internă ce atribuie acestor imagini un act de amintire sau o lume interioară a personajului Thälmann este evitată în favoarea cultului Thälmann, prin care se constituie prezentificarea acestuia ca figură mitică în lupta de rezistență. În același registru se desfășoară scena finală, în care nu se recurge la reprezentarea vizuală a execuției lui Thälmann, ci la o imagine sugerând moartea eroică proiectată spre viitor. În plan mediu, Thälmann se apropie de aparatul de filmat. Culoarea roșie atribuită pe tot parcursul filmului unei cromatici de conotație politică (pozitivă)<sup>451</sup> inundă acum fundalul imaginii, fiind însoțită la nivelul sunetului asincron de adaptarea corală a *Thälmannlied*-ului de Kurt Barthel. Îmbinarea acestor reprezentări monumentale cu principiile de creație realist-socialistă subliniază funcția formativă și dimensiunea mitică a personajului filmic Thälmann, privându-l de orice trăsături umane. Identificarea spectatorilor cu personajul principal (*identifikatorische Nähe*) este așadar împiedicată.

### 1.2.3. Negocierea trecutului: producția filmică

Importanța politică atribuită fostului lider KPD, Ernst Thälmann, înlăturase vechea sa imagine controversată din interiorul partidului, scoțându-l astfel din nou la lumina discursului oficial. Acest lucru se întâmpla încă în anul înființării RDG, în 1949, odată cu primele demersuri realizate de DEFA în vederea unei producții cinematografice despre

---

<sup>451</sup> Kurt Maetzig explicase mai târziu modul în care lipsurile tehnice în realizarea cromaticii au determinat conotarea negativă a culorii verde, în timp ce roșul, ca și culoare complementară conotată pozitiv, trebuia să îndeplinească de la început o funcție politică; în: Gesellschaftlicher Auftrag, în: Agde (Ed.), Kurt Maetzig – Filmarbeit, pp. 84-85.



Ernst Thälmann. Exposé-ul era preluat de Willi Bredel, iar pentru regie intrase în discuție regizorul olandez Joris Ivens. Intenția unei reprezentări monumentale încă nu se formulase. Decizia cineaștilor-DEFA Falk Harnack, Willi Bredel și Dr. Brandes viza, în acea perioadă, realizarea unui film de ficțiune în detrimentul unui documentar, care, dincolo de o înșiruire de date biografice, să se axeze pe un cadru spațio-temporal restrâns la anii 1932-1933, să „evidențieze eficiența politică a lui Ernst Thälmann, să marcheze eșecul conducerii SPD, să descrie în mod viu creșterea de jos în sus a frontului unit format din organizațiile Reichsbanner și Frontul Roșu, comuniști și social-democrați.“ (t.a./ „die große politische Wirksamkeit Ernst Thälmanns zur Geltung [zu] bringen, das Versagen der SPD-Führung kennzeichnen, die von unten her wachsende Einheitsfront zwischen Reichsbanner, Rotfront-Kämpferbund, Kommunisten und Sozialdemokraten lebendig schildern.“).<sup>452</sup>

În același an se formase colectivul „Thälmann“ în cadrul DEFA, care, tematizând în prima ședință (8.10.1949) exposé-ul realizat de Willi Bredel, refuza această versiune pe motiv că se bazează în mod predominant pe o viziune retrospectivă. Acțiunea filmică îl surprindea pe Thälmann în lagărul de la Bautzen, povestind unui tânăr muncitor evoluția sa politică. În schimbul acestei versiuni, se impunea realizarea unui raport cu actualitatea (*Gegenwartsbezug*) constituit prin: mișcări pacifiste, relaționarea luptei împotriva opoziției cu cea împotriva troțkismului și într-un final, Thälmann „ca nume de referință“ în toată lumea democratică (t.a./ „ein Begriff in der ganzen demokratischen Welt“). Însă elaborarea narațiunii filmice avea să continue pe baza unor activități de documentare cu care se însărcinaseră membrii colectivului, acestea vizând consultarea martorilor oculari, dar și a materialelor mediatice din Uniunea Sovietică, colectivul urmând să fie întregit cu un consilier al Biroului Politic și cu un regizor.<sup>453</sup>

Epopeea eroică de tip sovietic și rigorile realismului socialist erau imperativele realizării acestei producții cinematografice, motiv pentru care colectivul „Thälmann“ luase drept model reprezentările filmice ale unor personaje precum Lenin, S. M. Kirow sau Jacob Swerdlow, urmărind în cadrul următoarelor ședințe producții sovietice precum *Lenin im Oktober* [1937] și *Lenin 1918* [1938] de Michail Romm, *Der große Bürger* [F. M. Ermler,

---

<sup>452</sup> Mitteilung von Dr. Brandes (Dramaturgie) an H. Dr. von Gordon, 4.7.1949 (!), BArch DR117/32624, DEFA-Studio für Spielfilme, Teil 1 v. 3.

<sup>453</sup> Membrii colectivului-Thälmann (1949) au fost: directorul studioului DEFA pentru filme de ficțiune (DEFA-Studio für Spielfilme) Dr. Falk Harnack, Rosa Thälmann, autorii Willi Bredel și Michael Tschesnow, Hans Rodenberg, Alexander Stenbok-Fermor, dramaturgul-șef Dr. Wolff von Gordon, dramaturgul și coordonatorul departamentului de scurt-metraje (Kurzfilmabteilung) H. J. Wille. Pentru regia filmului au fost propuse nume precum Gustav von Wangenheim, Slatan Dudow, Doris Ivens; în: Protokoll: 1. Sitzung des Thälmann-Kollektivs der DEFA, 8.10.1949, BArch DR 117/32624, Teil 1 v. 3.



1937] sau filme despre revoluționarul bolșevic Jacob Swerdlow. Evitarea abordării biografice în favoarea restrângerii cadrului temporal la un anumit episod erau susținute în continuare. Antagonismul dintre imperialism și clasa muncitoare situat sub semnul actualității, pe de o parte, și tensiunea dramatică acumulată mai puțin în jurul personajului Thälmann, cât al grupului de personaje ce acționează sub influența acestuia, pe de altă parte,<sup>454</sup> constituiau acele aspecte care, odată cu prezentificarea narațiunii filmice și înlăturarea încărcăturii conflictuale a personajului principal evidențiau construcția intențională a memoriei colective prin film, mai exact, funcția formativă și educativă a memoriei oficiale (*offizielle Erinnerung*) ce avea să se realizeze atât la nivelul conținutului cât și prin abordarea stilistică. Prin respectarea necondiționată a indicațiilor primite și atitudinea rezervată în procesul de negociere a trecutului recent, cineaștii responsabili de producția filmului păreau să conștientizeze intenția politică a acestuia. Ședințele colectivului blocate la nivelul discuției, reacția ezitantă față de responsabilitatea conținutului filmic sau a creației stilistice, solicitarea unui reprezentant al Biroului Politic și raportarea periodică a discuțiilor către Comitetului Central demonstau, de fapt, presiunea la care erau supuși cineaștii în realizarea acestei sarcini politice.<sup>455</sup> În consecință, reacțiile oficiale nu întârziiau să apară. Organul de presă al SED „Neues Deutschland” publicase un articol semnat de directorul DEFA, Sepp Schwab, în care acesta își exprima indignarea față de activitatea târăgănată a colectivului de cineaști, solicitând, de asemenea, producții instructive, educative în locul celor de divertisment.<sup>456</sup> În urma acestei critici, secția de dramaturgie se adresa Biroului Politic, semnalând lipsa unei îndrumări din partea conducerii partidului sau a unui răspuns la solicitările scrise sau telefonice ale cineaștilor, precum și incapacitatea membrului Biroului Politic, Otto Winzer, de a se implica în acest proiect, fiind preocupat cu alte responsabilități.<sup>457</sup> La următoarea ședință a colectivului Otto Winzer aducea, într-adevăr, în discuție aspecte privind detalii biografice, personaje prioritare, concretizarea evenimentelor politice prin intermediul figurilor istorice (între 20 iulie 1932 și 30 iunie 1934) sau modul de reprezentare a ilegalității (între 1933-1936) în scenele de masă.<sup>458</sup> Însă problemele prioritare ale colectivului legate de finalizarea exposé-

<sup>454</sup> Protokoll, 2. Sitzung des Thälmann-Kollektivs der DEFA, 15.10.1949; Protokoll, 3. Sitzung des Thälmann-Kollektivs der DEFA, 27.10.1949, în: BArch DR 117/32624, Teil 1 v. 3.

<sup>455</sup> Vezi *ibidem*. A se vedea și Protokoll, 1. Sitzung..., în: BArch DR 117/32624, Teil 1 v. 3.

<sup>456</sup> „Wir sehen unsere Filme heute mit anderen Augen“, Sepp Schwab, ND, 5.11.1949, în: BArch DR 117/32624, Teil 1 v. 3.

<sup>457</sup> Mitteilung Dramaturgie, Wille an Herrn Dir. Schwab, Herrn Dir. Harnack, 5.11.1949, în: BArch DR 117/32624, Teil 1 v. 3.

<sup>458</sup> Protokoll, 4. Sitzung des Thälmann-Kollektivs der DEFA, 15.11.1949, în: BArch DR 117/32624, Teil 1 v. 3.



ului, distribuția rolului Thälmann și desemnarea unui regizor păreau să se prelungească, chiar dacă directorul artistic Falk Harnack atrase atenția asupra faptului că situarea distribuției în fața unui exposé provizoriu (Roh-Exposé) este o abatere de la problemele reale.<sup>459</sup> Notabile sunt, în acest sens, insistențele asupra actorului vest-german Gustav Knuth în rolul Thälmann, pe de o parte și asupra regizorilor străini precum olandezul Joris Ivens sau elvețianul Leopold Lindtberg, pe de altă parte,<sup>460</sup> Kurt Maetzig fiind menționat împreună cu Hans Rodenberg abia în a 5-a ședință a colectivului.<sup>461</sup>

În continuare, Wilhelm Pieck, informat asupra exposé-ului fără acordul conducerii DEFA, respingea această variantă în favoarea unei abordări biografice, declarându-se dispus să traseze principalele etape în evoluția politică a fostului lider KPD.<sup>462</sup> Prin urmare, prima retragere din colectivul „Thälmann“ era cea a scenaristului Alexander Stenbock-Fermor, care susținea că: „Dieses Gesamtmaterial in einem Film zusammengepresst würde, nach meiner Meinung, jede künstlerische Form sprengen. Man hätte dann, im besten Fall, ein Bilderbuch der Parteigeschichte, aber keinen Film.“<sup>463</sup> (t.a. „Tot acest material comprimat într-un film ar depăși, după părerea mea, orice formă de exprimare artistică. Am putea avea, în cel mai bun caz, o carte ilustrată despre istoria partidului, dar nu un film.“). Următoarele discuții în cadrul colectivului și în ședințele Biroului Politic au determinat restructurarea versiunii anterioare, narațiunea filmică formată acum din două părți aflându-se în responsabilitatea autorilor Willi Bredel și M. Tschesno-Hell, sub îndrumarea consilierului sovietic Igor Tschekin.<sup>464</sup> Realizarea unei producții biografice pretinsă de Wilhelm Pieck îngreunase elaborarea scenariilor literare, în măsura în care comprimarea dramaturgică a celor două părți nu putea depăși o fragmentare a narațiunii, fapt ce îi fusese imputat autorului M. Tschesno-Hell. Narațiunea crease impresia „că în prima parte încă nu a fost găsită o poveste coerentă, ci foarte multe, foarte interesante imagini distincte, care încă nu sunt legate. Multe figuri rămân la nivel funcțional.“ (t.a./ „dass im 1. Teil noch keine durchgehende Fabel gefunden worden ist, sondern sehr viele,

---

<sup>459</sup> Mitteilung von Dir. Harnack an Herrn Wille, 5.12.1949, în: BArch DR117/32624, Teil 1 v. 3.

<sup>460</sup> Cf. Mitteilung von Dr. von Gordon an Wille, 6.12.1949, în BArch DR117/32624, Teil 1 v. 3.

<sup>461</sup> 5. Sitzung des Thälmann-Kollektivs der DEFA, 29.11.1949, în: BArch DR 117/ 32624, Teil 1 v. 3.

<sup>462</sup> Mitteilung Wille an Leiter der SED-Betriebsgruppe Gen. Stier, 30.1. 1950; Mitteilung Dr. F. Harnack an Chef der Präsidialkanzlei Herrn Otto Winzer, 2.2.1950, în: BArch DR117/32624, Teil 1 v. 3.

<sup>463</sup> Brief Alexander Stenbock-Fermor an Thälmann-Kollektiv (Herrn Wille), 18.2.1950, în: BArch DR 117/32624, Teil 1 v. 3.

<sup>464</sup> Mitteilung von Dr. Harnack an Herrn Bortfeldt, 20.4. 1950; DEFA-Dramaturgie, Chefdramaturg Bortfeldt und Henschel an Ackermann, 11.9.1950; Mitteilung Bortfeldt an Walter Ulbricht, 30.10.1950, în: BArch DR 117/32624, Teil 1 v. 3.



sehr interessante Einzelbilder, die noch nicht genügend miteinander verbunden sind. Viele der auftretenden Figuren bleiben Funktionserfüller [...].“<sup>465</sup>

Pe de altă parte, dezbaterea privind distribuția rolului Thälmann a fost reluată după un an (1952) de către biroul de distribuție și regizorul Kurt Maetzig. Actorii Günther Simon – care preluase într-un final rolul – și Erwin Geschonneck apăreau pe listă, însă după mai multe probe, favoritul regizorului părea să fie Wilhelm Koch-Hooge (!).<sup>466</sup> Extinderea la scară largă a procesului de selecție ce cuprindea de asemenea actori vest-germani, provocase conflicte între conducerea biroului de distribuție, Erwin Reiche și Kurt Maetzig, cel dintâi exprimându-și indignarea privind desfășurarea paralelă a selecției inițiate atât de birou cât și de regizor sau de directorul de producție.<sup>467</sup> O altă problemă prin care se depășea autoritatea biroului de distribuție viza rolul Stalin, Erwin Reiche revoltându-se, în acest sens, de pătrunderea (neautorizată) a doi „domni sovietici“ (t.a./ „sowjetischen Herren“) în arhiva biroului pentru a căuta un actor corespunzător.<sup>468</sup> În urma schimbului de corespondență (21.9.1953-29.10.1953) dintre birou, directorul studioului de filme de ficțiune (DEFA-Studio für Spielfilme), Hans Rodenberg și producția-Fischer, incapacitatea echipei de a conveni asupra unui actor potrivit aducea în discuție posibilitatea obținerii unui actor sovietic prin intermediul consilierului Pronin<sup>469</sup> pentru ca, într-un final, să se revină asupra arhitectului din Dresda, Gerd Jäger.

Problema actorilor și abordarea diferită constituiau, în același timp, obiectul confruntării între regizorul Kurt Maetzig și regizorul responsabil de dialog Johannes Arpe, la solicitarea căruia a urmat o altă retragere din echipa de producție. Acesta invocase motivul că însărcinarea primită din partea CC al SED ar fi pentru el o responsabilitate prea mare.<sup>470</sup>

De asemenea, elaborarea scenariului nu era privată de momente conflictuale, între autorii scenariului și regizor existând viziuni tot mai divergente asupra dramaturgiei. Kurt Maetzig critica printre altele reprezentarea personajului Thälmann în expozițiunea filmică, acesta fiind „lipsit de aproape toate trăsăturile umane și individuale“ (t.a./ „nahezu aller

---

<sup>465</sup> Mitteilung von Harald Henschel an M. Tschesno-Hell (Dramaturgie), 5.7.1951, în: BArch DR 117/32624, Teil 1 v. 3.

<sup>466</sup> Stand der Besetzung Film „Ernst Thälmann“ vom 14.3.1952; Betr. Thälmann-Film/Anruf Dr. Maetzig, 21.4.1952, în: BArch DR 117/30023 b, Filmakten.

<sup>467</sup> Besetzungsbüro an die Herren Produktionsleiter Fischer und Kurt Maetzig, 14.11.1952, în: BArch DR 117/30023 b.

<sup>468</sup> Mitteilung Erwin Reiche an Wilkening, 12.5.1953, BArch DR 117/30023 b.

<sup>469</sup> Vezi dezbaterea privind distribuția rolului Stalin, în: BArch DR 117/30023 b.

<sup>470</sup> Cu toate acestea, Johannes Arpe își continuase activitatea până în aprilie 1955 insistând asupra ieșirii sale din echipa de filmare, fiind concediat, într-un final, împotriva voinței sale. Cf. Mitteilung Johannes Arpe an Produktionsleiter des Thälmann-Films Adolf Fischer, 19.8.1953; Mitteilung von J. Arpe an Herrn Prof. Kurt Maetzig, 19.4.1955; Mitteilung Fischer-Produktion an J. Arpe, 23.4.1955, în: BArch DR 117/32823, Teil 4 v. 5.



menschlichen und persönlichen Züge beraubt“) și înfățișat „aproape în totalitate ca orator și organizator al revoltei“ (t.a./„fast ausschließlich als Redner und Organisator des Aufstandes“),<sup>471</sup> insistând în schimb asupra reprezentării mediului privat al liderului politic în scena din locuință și asupra unor dialoguri mai private între acesta și Fiete Jansen. De asemenea, Maetzig semnală inconsistențele dramaturgice determinate de „necesitatea“ inserării unor evenimente istorice precum asasinarea lui Karl Liebknecht și Rosa Luxemburg.<sup>472</sup> Regizorul afirma retrospectiv:

„Es gab entsetzliche Kämpfe bei der Arbeit am Buch zwischen dem einen der Autoren, Tschesno-Hell, und mir. Willi Bredel war der eigentliche Erfinder, und alles, was an dem Film künstlerisch haltbar ist, stammt von ihm und wurde von Tschesno-Hell auf stalinistische Weise durchgeforstet und umgebaut. Ich habe mich beharrlich diesem Verlangen widersetzt. [...] Gegen die idealistische, heroische Charakterzeichnung versuchte ich mit den Mitteln der Regie anzugehen. Das war mir damals ungeheuer wichtig.“<sup>473</sup>

„În momentul elaborării scenariului au existat conflicte îngrozitoare între mine și unul dintre autori, Tschesno-Hell. Willi Bredel fusese adevăratul creator și tot ce este viabil din punct de vedere artistic în film, îi aparține lui, fiind examinat amănunțit și transformat la modul stalinist de către Tschesno-Hell. Acestei revendicări m-am împotrivit insistent. [...] Împotriva caracterizării idealiste, eroice am încercat să intervin prin mijloace regizorale. Atunci am considerat acest aspect foarte important.“ (t.a.)

Însă responsabilitatea principală revenea Biroului Politic, iar împotriva acestui fapt nu au existat obiecții, exceptând observația directorului Sepp Schwab privind denaturarea istoriei. În ședința conducerii Comitetului de stat pentru cinematografie (*Staatliches Komitee für Filmwesen*) acesta punea la îndoială prezența de o asemenea amploare a soldaților revoluționari pe front (1918), întâlnirea dintre K. Liebknecht, R. Luxemburg și W. Pieck la data de 9 noiembrie sau prezența generalului american în Berlin, propunând înlăturarea acestor scene. Pentru că în privința acestor inconsistențe nu se ajungea la un consens, expozițiunea fiind considerată în continuare importantă, decizia finală a fost lăsată pe seama Biroului Politic.<sup>474</sup> Într-adevăr, Biroul Politic al SED nu relua doar discuția scenariilor, ci urmărise – conform regizorului Kurt Maetzig – fiecare stadiu al producției filmice.<sup>475</sup>

---

<sup>471</sup> Vezi alte propuneri de modificare a scenariului (versiunea modificată din 24.1.1953) înaintate de regizorul Kurt Maetzig în: „Kritik der literarischen Fassung des I. Teils «Ernst Thälmann»“, 26.1.1953, în: Agde (Ed.), Kurt Maetzig - Filmarbeit, pp. 234-242, aici: p. 235.

<sup>472</sup> *Ibidem*, pp. 236-237.

<sup>473</sup> „Auferstehung des Kaninchens“, Kurt Maetzig im Gespräch mit Rolf Richter, Film und Fernsehen, Mai 1990, în: Deutsches Rundfunkarchiv (DRA), Pressedokumentation - „Kurt Maetzig“.

<sup>474</sup> Cf. Protokoll der Sitzung des Rates beim Vorsitzenden des Staatlichen Komitees für Filmwesen am Freitag, dem 13.3.1953, Signatur R-1, 4581, Bundesarchiv Potsdam *apud*. Schittly, Zwischen Regie und Regime, pp. 66-67.

<sup>475</sup> Cf. Gesellschaftlicher Auftrag, în: Agde (Ed.), Kurt Maetzig. Filmarbeit, p. 76.



#### 1.2.4. Negocierea trecutului: receptarea filmului

Dezbaterea privind scenariul se prelungea peste un an. Filmările erau însoțite de o amplă campanie de popularizare, în care presa est-germană scotea în evidență producția monumentală cu peste 150 de locații de filmare, aproape același număr de roluri și scene de masă cu aproape 1000 de figuranți. Pe de altă parte, relatările din presă remarcă depășirea problemei actorilor datorită utilizării măștilor, care asigurau asemănarea dintre personajele filmice și cele istorice.<sup>476</sup> La rândul lor, membrii echipei de producție: autorii scenariului Michael Tschesno-Hell și Willi Bredel, regizorul Kurt Maetzig, actorul principal Günther Simon și cameramanul Karl Plintzner subliniau dificultatea pregătirilor și a realizării filmului-comandă ținând cont de rigorile actualității, impuse atât la nivelul conținutului filmic, cât și la cel stilistic. În timp ce scenariștii puneau accentul pe raportul filmului istorico-biografic cu actualitatea politică, Kurt Maetzig aducea în discuție greutățile întâmpinate la realizarea scenelor de masă și la selectarea locațiilor de filmare originale în contextul Germaniei divizate, iar actorul Günther Simon relata despre dificultatea sa privind reprezentarea personajului Thälmann, deși inițial nu tratase cu suficientă seriozitate această sarcină politică.<sup>477</sup>

În întâmpinarea premierei se publicase scenariul primului film. Deși acesta respecta liniile realismului socialist, organul central de presă „Neues Deutschland“ nu ezita să marcheze aspectele deranjante privind articularea insuficientă a personajelor Karl Liebkecht și Rosa Luxemburg sau atitudinea oscilantă a cuplului Vierbreiter: „Trebuie să mă gândesc la toți“/ „Nu este ușor să fii soția unui comunist“ (t.a.)/ „Ich muss an alle denken“/ „Leicht ist's nicht, die Frau eines Kommunisten zu sein“).<sup>478</sup>

Premiera primei părți *Ernst Thälmann-Sohn seiner Klasse* se desfășurase la data de 9. 3. 1954 în Friedrichstadt-Palast, în prezența liderilor de partid Wilhelm Pieck, Walter Ulbricht, Otto Grotewohl și altor membri ai Biroului Politic și Comitetului Central, a

---

<sup>476</sup> „Die plastische Maske wird geklebt“, Sonntag, 18.10.1953, în: DRA, Pressedokumentation - „Ernst Thälmann“ (Relatările de presă din acest fond arhivistic se vor cita în continuare prin: „DRA, ET.“).

<sup>477</sup> Vezi: DRA, ET.: „Ernst Thälmann - Sohn seiner Klasse“, Tribüne, 3.11.1953; „Einige Gedanken zum Thälmann-Film“, Michael Tschesno-Hell, ND, 5.1.1954; „Denn gut wi eben to Foot!“, (Willi Bredel), Die Wochenpost, 6.2.1954; „Ernst Thälmann-Sohn seiner Klasse“, (Kurt Maetzig), Tribüne, 15.2.1954; „Die große Rolle eines jungen Künstlers“ (Günther Simon), Junge Welt, 16.2.1954; „Seine größte Rolle“ (G. Simon), ND, 26.2.1954; „Filmwerk über einen großen Deutschen“ (K. Maetzig), Der Morgen, 7.3.1954; „Meine größte und schönste Aufgabe“ (K. Maetzig), Junge Welt, 9.3.1954.

<sup>478</sup> „Ein lebendiges Kapitel Geschichte“, ND, 22.12.1953; Cf. „Der Thälmann-Film als Kunstwerk betrachtet“, Der Morgen, 23.3.1954, în: DRA, ET. Scenariul literar pentru partea a doua a filmului apăruse în anul 1955 la editura Henschel.



ambasadelor și altor delegați, în sfârșit, în prezența a 3000 de invitați. Wilhelm Pieck și Walter Ulbricht marcau în cuvântările ținute cu această ocazie momentul culminant al creației cinematografice germane și continuitatea luptei clasei muncitoare.<sup>479</sup> Campania de presă declanșată în urma premierei adresa colectivului de cineaști aprecieri elogioase privind munca de creație depusă. Cu toate acestea, abordarea stilisticii filmului era ocolită, excepție făcând însă partinitatea scenelor de masă ce reprezintă în mod autentic muncitorimea sau, pe alocuri, cromatica dominată de roșul revoluționar sau muzica mobilizatoare. Atenția se îndrepta în schimb spre importanța politică a filmului și prezentificarea acestuia. Funcția sa formativă în special în cazul spectatorilor tineri, posibilitatea de a (se) recunoaște și a pune la îndoială propriul trecut oferită generației martorilor și în general, legitimarea politică față de Germania de Vest și a lumii capitaliste constituiau aspectele centrale aduse în mod repetat în discuție.<sup>480</sup>

Filmările pentru a doua parte a filmului *Ernst Thälmann-Führer seiner Klasse* începeau în noiembrie aceluiași an, după ce, la indicațiile venite din partea conducerii partidului, mai exact Walter Ulbricht și Wilhelm Pieck, scenariul a fost modificat de cinci ori. Distribuția rolurilor și restrângerea cadrului temporal, de data aceasta mai extins decât în cazul primei părți, erau considerate în continuare problematice. În timp ce Thälmann era asigurat de actorul Günther Simon,<sup>481</sup> pentru rolul Stalin era adus în discuție, totuși, actorul sovietic Micheil Gelovani.<sup>482</sup> Pe de altă parte, Kurt Maetzig atenționa în organul central de presă asupra incapacității de realizare a unei „structuri dramatice marcate de conflicte puternice“ (t.a./ „zu einem dramatischen Handlungsgefüge mit starken Konflikten“) și, prin urmare,

<sup>479</sup> Cf. „Thälmann-Film festlich uraufgeführt“, Der Morgen, 11.3.1954; „Dank allen Künstlern und Mitarbeitern“, ND, 11.3.1954, în: DRA, ET.; Cf. „Ernst Thälmann Sohn seiner Arbeiterklasse“, Walter Ulbricht, ND, 12.3.1954, în: BArch, FILMSG 1/3702(I), Filmmappe „Ernst Thälmann“, Presseheft.

<sup>480</sup> Cf. DRA, ET.: „Einige Gedanken zum Thälmann-Film“, Michael Tschesno-Hell, ND, 5.1.1954; „Filmwerk über einen großen Deutschen“, Der Morgen, 7.3.1954; „Ein Film – so gross wie sein Thema“, National-Zeitung, 7.3.1954; „Ernst Thälmann-Sohn seiner Klasse“, Sonntag, 14.3.1954; „Ein großes Thema bezwingend bewältigt“, Gerhard Fischer, Neue Zeit, 24.3.1954;

Cf.: BArch, FILMSG 1/ 3702 (I), Filmmappe „Ernst Thälmann“, Zeitungsausschnitte (ZA): „Höhepunkt unseres Filmschaffens“, Berliner Zeitung, 12.3.1954; „Deutsche Geschichte lebendig gemacht“, Hilde Eisler, Wochenpost, 12/1954.

<sup>481</sup> Totuși, actorul Günther Simon condiționase preluarea rolului Thälmann în a doua parte a filmului de eliberarea socrului său din detenție. Lipsa implicării sale politice era indicată în mod subtil de unele relatări din presă, însă succesul actorului în reprezentarea personajului Thälmann determinase într-un final intrarea sa în partidul SED; vezi: Sandra Langenhahn, Zur politischen Ikonographie des DEFA-Films am Beispiel der Produktionen zu Ernst Thälmann, în: Wilhelm Hofmann (Ed.), Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen, Baden-Baden: Nomos, 1998, pp. 267-280, aici: p. 274; Gesellschaftlicher Auftrag, în: Agde (Ed.), Kurt Maetzig – Filmarbeit, pp. 80-81; cf.: „Bei Günther Simon zu Besuch“, Bauernecho, 5.10.1955, în: DRA, ET.

<sup>482</sup> „Thälmanns filmisches Denkmal“, Berliner Zeitung, 18.8.1954, DRA, ET.



asupra pericolului unei „construcții superficiale“ (t.a./ „oberflächliche[n] Gestaltung“) ce ar putea fi determinate de un cadru temporal larg și de amploarea materialelor.<sup>483</sup>

Premiera celei de-a doua părți se desfășurase în data de 7 octombrie 1955. Reacția criticii se dovedea, de data aceasta, mai puțin entuziastă, chiar dacă relatările elogioase privind comprimarea dramaturgică și referințele explicite la situația conflictuală dintre cele două țări germane nu întârziiau să apară. Pe de altă parte, se remarcă urmările compoziționale survenite odată cu pasivitatea personajului Thälmann aflat în detenție. Datorită personificării și umanizării, evenimentele istorice erau reflectate în schimb „prin luptele și conflictele umane, prin slăbiciunea [...] personajelor tipice [...]“ (t.a./ „an den menschlichen Kämpfen und Konflikten, an der Schwäche [...] typisch gesehener Gestalten anschaulich gemacht [...]“).<sup>484</sup> Imaginea monumentală se transformase acum într-o imagine umană, indicând, doar aparent, o schimbare de paradigmă, ce determinase exclamația: „Da, așa a fost! Da, așa era!“ (t.a./ „Ja, so ist es gewesen! Ja, so war es!“).<sup>485</sup> Se susținea, așadar, lipsa eroizării personajelor pozitive și sancționării personajelor negative. Filmul din RDG era considerat acum eliberat de „incertitudinea în selectarea mijloacelor de exprimare artistică“ (t.a./ „Unsicherheit in der Wahl der künstlerischen Mittel“) iar „linia în zig-zag de la început și-a îndreptat acum cursul“ (t.a./ „die Linie hat sich aus ihren Zick-Zack-Anfängen begradigt.“), filmul despre Thälmann fiind prin urmare „prima realizare integrală, concretă a ceea ce DEFA vrea și trebuie.“ (t.a./ „die erste volle, rundum reale Verwirklichung dessen, was die DEFA will und soll.“).<sup>486</sup> Epopeea eroică era privită acum drept punct de referință pentru întreaga producție DEFA. De asemenea, vocile critice apărute sub formă de scrisori din partea cititorilor de presă ținteau oarecum spre accentuarea mesajului politic reconfirmând astfel linia directoare a partidului. În măsura în care a doua parte a filmului centrase atenția și asupra figurilor secundare se critica reprezentarea nearticulată a actualilor funcționari de stat<sup>487</sup> și lipsa mediului privat al personajului Ernst Thälmann, având în vedere tematizarea acestuia în cazul cuplului Fiete

<sup>483</sup> „Vor einer neuen großen Aufgabe“, Kurt Maetzig, ND, 22.8.1954, DRA, ET.

<sup>484</sup> DRA, ET.: „Ernst Thälmann-Führer seiner Klasse“, Sonntag, 9.10.1955. Cf. „Reichtum an künstlerischen Freiheiten“, National-Zeitung, 4.12.1955; „Was die DEFA gelernt hat“, BZ, 19.10.1955.

<sup>485</sup> Se poate remarca, în acest sens, registrul asemănător al exclamației „Ja, so ist es gewesen! Ja, so war es!“ (t.a. „Da, așa a fost! Da, așa era!“), pe de o parte, și al afirmației „So waren wir nicht“ (t.a. „Noi nu am fost așa“), apărută mai târziu în legătură cu filmul *Dein unbekannter Bruder* (vezi analiza de film), pe de altă parte, acestea indicând reafirmarea continuă a reprezentării de sine la nivel oficial și implicit supremația politicii memoriei în interpretarea trecutului și astfel în încercarea de a înlătura la nivel discursiv, prin revendicarea adevărului, alte versiuni ale trecutului.

<sup>486</sup> „Was die DEFA gelernt hat“, BZ, 19.10.1955, DRA, ET.

<sup>487</sup> „Breit in den Schultern, steht wieder Thälmann vor uns, wie er war...“, Wochenpost, 7.10.1955, DRA, ET.; Cf. „Gibt es eine Lücke?“, BZ am Abend, Berlin, 22.11.1955, BArch, FILMSG 1/3702 (I), ZA.



și Anne Jansen.<sup>488</sup> Absența acestor aspecte întâreau de fapt în registru politic caracterul exemplar atribuit personajului Thälmann ca fiu și conducător al clasei muncitoare, filmul rezumându-se la învățăturile politice articulate astfel.

În final, relatările din presă permiteau cu atât mai puțin o negociere a trecutului recent, cu cât introducerea lor strategică într-o agresivă campanie de popularizare a filmului despre Thälmann servea drept suport politicii memoriei. Critica de film, materialele de agitație (Filmagitatoren), vizionările organizate în întreprinderi și instituții de învățământ însoțite de relatări ale martorilor și dezbateri politice, chiar și angajamentul muncitorilor de a determina locuitorii ai Berlinului de vest să vizioneze filmul făceau parte din ansamblul măsurilor menite să asigure în primul rând receptarea mesajului politic de către populația est-germană,<sup>489</sup> iar în al doilea rând îndeplinirea funcției duble a politicii memoriei și anume funcția formativ-integrativă și, prin aspectul moralizator al amintirii (*mahnende Erinnerung*), cea exclusivistă.

Situat sub cultul personalității, acest epos marcase mediul cinematografic și implicit contextul socio-politic al anilor '50, însă avea să rămână în continuare film de referință în cadrul „tradiției-DEFA“ (*DEFA-Traditionslinie*) ce marca, la rândul ei, prin intermediul cinematografiei ideologia antifascistă a statului est-german. Transformarea politicii memoriei de-a lungul timpului determinase schimbarea treptată a viziunii asupra acestor două filme. Abia în anul 1961, în urma celui de-al XXII-lea Congres al PCUS și a „revizuirii critice privind importanța istorică a lui Stalin“ (t.a./ „kritische[n] Einschätzung der historischen Bedeutung Stalins“), sectorul responsabil de aprobarea și controlul filmelor din Ministerul Culturii (Sektor Filmabnahme und Kontrolle des MfK) indicase înlăturarea „urgentă“ a scenelor cu privire la Stalin, modificarea și refilmarea acestora desfășurându-se abia în anul următor.<sup>490</sup> Însă în continuare, filmele despre Thälmann nu lipseau din repertoriul festivităților politice sau retrospectivelor cinematografice, precum sărbătorirea a 20 de ani de la înființarea DEFA (1966) sau 20 de ani de la eliberarea de fascism.

---

<sup>488</sup> „Reichtum an künstlerischen Freiheiten“, National-Zeitung, 4.12.1955, DRA, ET.

<sup>489</sup> Conform „Neues Deutschland“, a doua parte a filmului fusese vizionată de 5 mil. de spectatori în primele 7 săptămâni, în: „Fünf Millionen Besucher“, ND, 9.12.1955, DRA, ET. La prima parte a filmului se numărau 7 mil. de spectatori într-un an, în: Der Filmagitor: Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse DDR 201/55, BArch, FILMSG 1/3702 (I), Pressehefte.

<sup>490</sup> Zusatzprotokoll, Sektor Filmabnahme und Kontrolle (MfK), 26.11.1961; Schnitte aus dem Film „Ernst Thälmann“ I. und II. Teil an VVB Film, Gen. Hoffmann, 7.12.1961; Schnitt I. Teil „Ernst Thälmann“; Kürzungen zu „Thälmann Film“, II. Teil; Mitteilung von Stellv. des Ministers Prof. Hans Rodenberg an Gen. Werner Deckers (Sektor Filmabnahme und Kontrolle); Dir. Schlotter, DEFA-Außenhandel an Gen. Pägelow, MfK, 15.9.1962, în: BArch, 357 HV, Fiche 192.



Nu doar politica memoriei, ci și reprezentarea de sine a regimului sau societatea est-germană în general treceau treptat prin diferite transformări. Schimbarea de generații determina o altă viziune asupra trecutului, o abordare cinematografică diferită, iar în același timp o restructurare a obișnuințelor de vizionare și receptare ale spectatorilor marcate, la rândul lor, și de răspândirea altor mijloace de comunicare precum televizorul sau casetele VHS. Însă până la înlăturarea scenelor despre Stalin, transformarea structurii sociale sau politice nu generase o restructurare consistentă a toposului luptătorului comunist în rezistență, înscris în memoria culturală și prin intermediul căruia regimul-SED continua să se legitimeze, ci mai degrabă deplasase abordarea politică a acestuia, atribuindu-i o interpretare mai puțin rigidă. Reluarea toposului printr-o altă reprezentare cinematografică, mai exact prin filmul autobiografic adresat tineretului, *Aus meiner Kindheit* [Stephan Bernhard, 1975],<sup>491</sup> sublinia valoarea sa politică, indispensabilă în cazul tinerei generații a RDG.

Traversând întreaga perioadă socialistă a RDG, cultul Thälmann trecea în anii '80 printr-o resuscitare mediatică. Biografia lui Thälmann (Dietz, 1980) realizată de Institutul de marxism-leninism de pe lângă Comitetul Central venea la pachet cu difuzarea la televizor a celor două filme de ficțiune din anii '50, astfel, cu o abordare comparativă. Kurt Maetzig susținea de data aceasta în „Neues Deutschland“ o viziune critică asupra filmului său: „Sicher - in dramaturgischer und stilistischer Hinsicht würde man heute manches anders machen, einiges erscheint mir heute zu didaktisch, aber ich kann auch heute noch zu diesem Film stehen.“<sup>492</sup> (t.a. „Bineînțeles - din punct de vedere dramaturgic și stilistic astăzi s-ar face unele lucruri într-un mod diferit, unele aspecte mi se par acum prea didactice, dar pot să susțin și astăzi acest film.“). Liniile directoare ale creației artistice din acea perioadă, didacticismul, caracterul exemplar al personajelor sau caracterul popular, ce în anii '50 determinaseră până la urmă o îndepărtare a spectatorilor față de filmele DEFA, nu au fost amintite de către regizorul Kurt Maetzig în legătură cu filmul său: „Auf dem Standpunkt, den man 1953 erreicht hatte, mußte man ihn so drehen. [...] Beim Thälmann-Film war eine stärkere Individualisierung nicht möglich.“<sup>493</sup> (t.a. „La nivelul la care s-a ajuns în 1953, trebuia să fie realizat așa. [...] În cazul filmului despre Thälmann nu a fost posibilă o individualizare mai pronunțată.)

---

<sup>491</sup> Vezi: Schenk (Ed.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg*, pp. 462-463.

<sup>492</sup> „Mit offenem Visier für Frieden und Gerechtigkeit“, ND, 23.2.1980, în: DRA, ET.

<sup>493</sup> „Ich bin kein Vollender gewesen, geworden“, Medium, Dezember 1980, (Gespräch mit K. Maetzig gef. von Hannes Schmidt), în: DRA, ET.



Mai mult, epopeea eroică era considerată drept o etapă importantă în reprezentarea celor „35 de ani ai RDG în filmul DEFA“ (t.a./ „35 Jahre DDR im DEFA-Film“, 1981) și sărbătorea mai târziu împlinirea a 30 de ani de la premieră (1984).<sup>494</sup> În anul 1986 apărea un film de televiziune realizat în două părți *Ernst Thälmann* [Ursula Bonhoff, Georg Schiemann, 7.2.1986, DDR 1], prin care se încerca, în ciuda unei abordări identice producției din anii '50, o adaptare a mediilor memoriei la noile obișnuințe de vizionare și de utilizare a mijloacelor de comunicare din anii '80. De data aceasta se prezentau, pe parcursul a patru ore, evenimentele politice desfășurate între 1929 și 1933, anul ultimei ședințe KPD din Ziegenhals. Cei doi regizori motivau noua transpunere vizuală, aducând în discuție mai puțin imaginea eroică a lui Ernst Thälmann, ci mai degrabă nevoia generației tinere de a se confrunța cu un trecut străin experienței directe,<sup>495</sup> un argument ce devenise firesc în noul context socio-politic. Mesajul politic se transmitea, de asemenea, prin amploarea campaniei de presă și premierei<sup>496</sup> de care dispunea filmul TV, festivitate desfășurată în prezența liderului-SED, Erich Honecker, și altor membri din conducerea partidului. Însă prin revirimentul imaginii lui Thälmann se recurgea mai puțin la vechea viziune stalinistă, indicând mai degrabă necesitatea legitimării politice a SED în contextul apariției grupurilor sociale critice la adresa regimului, a subculturilor sau în general în contextul ofertelor mediatice alternative, filmul de televiziune despre Thälmann rămânând doar o încercare eșuată de a reabilita mitul proletariatului și al rezistenței antifasciste.

### 1.2.5. Considerații finale

Imaginea lui Ernst Thälmann reprezentată prin figura mitică a rezistenței se transformase într-un topos rigid al memoriei culturale. Viziunea unilaterală asupra trecutului, reprezentarea filmică nediferențiată atât a rezistenței cât și a regimului național-socialist constituiau aspectele ce diferențiau în linii mari producțiile despre Thälmann de filmul *Das Beil von Wandsbeck* de Falk Harnack. Chiar și Kurt Maetzig remarcase importanța artistică atribuită treptat peliculei *Das Beil von Wandsbeck* în comparație cu filmul său.<sup>497</sup>

<sup>494</sup> „Stationen 35 Jahre DDR im DEFA-Film: «Ernst Thälmann-Führer seiner Klasse»“, Lausitzer Rundschau, 19.4.1981; „1954: Thälmann-Film uraufgeführt“, Der Morgen, 23.3.1984, în: BArch, FILMSG 1/3702 (I), ZA; „Aus der 35jährigen Geschichte der DDR. Ein bewegender Film über den großen Arbeiterführer“, Eva Mendl, ND, 15.4.1984, în: DRA, ET.

<sup>495</sup> Ernst Thälmann – Film des Fernsehens der DDR in 2 Teilen, 7. Februar, 1. Programm, Gespräch mit den Regisseuren Ursula Bohnhoff und Georg Schiemann, în: BArch, FILMSG 1/3702 (I), Presseheft.

<sup>496</sup> „Festliche Uraufführung des Fernsehfilms «Ernst Thälmann»“, ND, 7.2.1986, în: DRA, ET.

<sup>497</sup> Vezi: Gesellschaftlicher Auftrag, în: Agde (Ed.), Kurt Maetzig – Filmarbeit, p. 80.



Deși construcția filmică a toposului și confruntarea implicită cu trecutul se desfășurase între funcționarii de partid și cinești în perioada stalinistă, acesta ajungea la public într-un moment în care în alte state ale blocului estic se remarcă primele încercări de distanțare față de cultul personalității sale. Mitizarea unui personaj de conotație stalinistă în contextul liberalizării blocului sovietic semnalase continuitatea liniei politice a RDG și astfel, înlăturarea oricărei posibilități de liberalizare. Fiind vorba despre un film de comandă politică, procesul de negociere a trecutului se desfășurase în limitele politicii memoriei. Dincolo de rigorile realismului socialist, responsabilitatea privind elaborarea conținutului filmic nu era doar preluată de către Biroul Politic, ci chiar delegată acestuia de către cinești. Cineștii preluaseră mai degrabă un rol obedient, conștienți fiind de importanța politică a filmului, fapt ce reiese nu doar din procesul de producție, ci și printr-o anumită abateră a regizorului Kurt Maetzig de la concepția sa filmică de bază. Ca fondator al centrului de producție DEFA, acesta și-a asumat de la început rolul de ideolog al regimului, îndreptându-și atenția spre filme cu un conținut politic accentuat (exceptând critica socială în filmul *Das Kaninchen bin ich*), abordarea sa fiind însă departe de reprezentările monumentale, unilaterale din filmele despre Thälmann.

În sfârșit, cele două producții cinematografice reprezentau o afirmație oficială, inechivocă a politicii memoriei, figura mitică Ernst Thälmann fiind interpretată, în schimb, atât în registru legitimator (*regimelegitimierend*) cât și în registru critic (*regimekritisch*). Din perspectiva oficială, a politicii memoriei, Thälmann era considerat drept martir al rezistenței și figură legitimatoare a regimului socialist, biografia sa fiind instrumentată în această direcție. Pe de altă parte, Thälmann reprezenta o alternativă la politica regimului SED sau chiar o figură satirizată în cântecele lui Wolf Biermann sau Bettina Wegner.<sup>498</sup> Aceste interpretări sau moduri de lectură alternative se formaseră însă abia în perioada de liberalizare.

---

<sup>498</sup> Vezi: Sandra Langenhahn, *Zur politischen Ikonographie*, pp. 267-280, aici: p. 280; Annette Leo, «Deutschlands unsterblicher Sohn...» Der Held des Widerstands Ernst Thälmann, în: Satjukow/ Gries, *Sozialistische Helden*, pp. 101-114, aici: p. 102.



### 1.3. *Nepoții gornistului* [Dinu Negreanu, 1953/54]

#### *Răsare soarele* [Dinu Negreanu, 1954]

#### 1.3.1. Acțiunea filmului și cadrul istoric

În timp ce în Germania de Est reprezentările cinematografice ale trecutului trecuseră de la realismul critic la cel socialist, traversând astfel o etapă importantă în construcția filmică a memoriei, prima tematizare a trecutului recent în cinematografia de după instaurarea regimului comunist în România se concretizase abia începând cu anii 1953-1954, după perioada stalinistă în strictul sens al cuvântului. Filmul *Nepoții gornistului*<sup>499</sup> a fost realizat în două părți *Nepoții gornistului* și *Răsare soarele* de regizorul Dinu Negreanu, fost membru al partidului comunist în ilegalitate,<sup>500</sup> ce trecuse, la fel ca ceilalți regizori, de la teatru la cinematografie, formându-se în acest sens în Uniunea Sovietică.

Sub forma poveștii familiei Dorobanțu, filmul prezintă o înșiruire de evenimente ce pornesc de la războiul ruso-turc din 1877, răscoala țăranilor din 1907, bătălia de la Oituz în Primul Război Mondial și ajung până la intrarea armatei sovietice în România, acestea fiind relaționate printr-o luptă de eliberare fie de natură politică sau economică și printr-o oarecare alianță cu Rusia respectiv Uniunea Sovietică.<sup>501</sup> În contextul acestor evenimente, patosul eroic era transmis în cadrul familiei Dorobanțu pe linie patriarhală. Oprea Dorobanțu (Andrei Codarcea) sunase atacul în lupta de la Grivița (1877) fiind executat mai târziu, în timpul răscoalei din 1907. Fiul său, Pinte Dorobanțu (Andrei Codarcea) își pierduse viața la Oituz, fiind împușcat de propriul general, după ce intrase în legătură cu un soldat rus cu idei pacifiste. În final, se remarcase Cristea Dorobanțu (A. Codarcea), ilegalist comunist, ce supraviețuise lupta în rezistență, participând la intrarea trupelor sovietice în țară și astfel, la evenimentele din jurul lui 23. august 1944.

Fiecare epocă în parte atrage asupra sa tipul eroului redefinit de propaganda comunistă. Oprea Dorobanțu reprezintă personajul real Ștefan Furtună, elogiat în anii '50 ca erou al

---

<sup>499</sup> Se pot menționa aici și filmele *Viața învinge* [Dinu Negreanu, 1951] și *Mitrea Cocor* [Marietta Sadova, Victor Iliu, 1952], a căror acțiune plasată în actualitatea comunistă cuprinde și aspecte retrospective, referiri la trecutul recent. Remarcabile sunt de asemenea ecranizările după I. L. Caragiale cu ocazia aniversării centenarului nașterii autorului: scurtmetrajele *Arendașul român*, *Lanțul slăbiciunilor* și *Vizita* realizate de Jean Georgescu în 1952 și redifuzarea filmului *O noapte furtunoasă* [Jean Georgescu, 1942].

<sup>500</sup> CNSAS, Dosar R 3320, Dinu Negreanu, Fișă personală.

<sup>501</sup> Armata română luptase de partea Rusiei în războiul ruso-turc din 1877, răscoala țăranilor din 1907 se îndreptase împotriva chiaburilor exploatare, iar la bătălia de la Oituz din Primul Război Mondial, România luptase cu sprijinul Rusiei împotriva armatei austro-ungare și germane. Astfel de înșiruri narrative ale evenimentelor istorice, ce subliniau continuitatea eroismului românesc, prevalau în perioada comunismului național și a cultului personalității lui Nicolae Ceaușescu.



răscoalei țărănești din 1907, printr-o înțelegere denaturată a evenimentului istoric.<sup>502</sup> Soldatul Pinte Dorobanțu reflectă acea atitudine antimilitaristă, dar în același timp se arată pregătit pentru susținerea mișcării revoluționare bolșevice. În sfârșit, Cristea Dorobanțu atinge în lupta armată de rezistență condusă de partidul comunist, punctul cel mai înalt al evoluției eroice. Departe de o prezentare izolată, relaționarea dintre aceste evenimente și descendența eroică trebuiau să întărească personajul ilegalistului, aflat la prima reprezentare cinematografică, asigurându-i o bază genealogică revoluționară. Astfel, prima parte a filmului *Nepoții gornistului*, stabilirea familiei de țărani săraci Pinte și Stanca Dorobanțu (Corina Constantinescu) la oraș, angajarea la fabrica „Racoviceanu” și participarea la război constituie doar o expozițiune extinsă a acțiunii filmice. Pe de altă parte, acțiunea în jurul personajului Oprea Dorobanțu este relatată retrospectiv, la nivelul dialogului, excepție făcând o scurtă scenă inserată în a doua parte a filmului, ce reprezintă momentul execuției acestuia. Astfel, luptătorul comunist în rezistență glisează în centrul acțiunii. Muncitor la fabrica „Racoviceanu”, Cristea Dorobanțu ajunge în mediul partidului comunist reprezentat de Andronie Ruja (Nucu Păunescu), o veche cunoștință a tatălui său. Implicându-se în acțiunile clandestine, răspândind, mai exact, manifeste și participând la greva muncitorilor, Cristea este închis la închisoarea Doftana. Finalul primei părți a filmului este marcat de scena intrării în partid, reprezentată vizual printr-un travelling lateral (*panning*) centrat asupra ușii celulelor alternând cu imaginea în prim-plan a personajului principal. Reprezentarea eliptică a intrării în partid însoțită de sunetul sferic al unei voci masculine (al comitetului de partid din Doftana) în *voice-over* evidențiază un act ritualic, sacral ce subliniază, la rândul lui, continuitatea liniei patriarhale între Oprea, Pinte și Cristea, stabilind aceeași continuitate între evenimentele istorice reprezentate de fiecare personaj în parte: „Îți este dat, tovarășe Cristea, să duci mai departe lupta în care au murit și bunicul și tatăl tău.”

A doua parte a filmului, *Răsare soarele*, marchează anul 1941, intrarea trupelor germane în țară, a căror defilare este observată de Cristea Dorobanțu din geamul unei clădiri. România intrase în război, iar partidul comunist își continua, în fabrica „Racoviceanu”, activitatea în ilegalitate. Luptătorii în rezistență adunați în jurul lui Andronie Ruja răspândesc manifeste și plănuiesc sabotarea unei fabrici. Explozia fabricii provocată de aceștia, dar mai ales denunțul unui colaborator al *Siguranței* au dus la o nouă arestare a lui Cristea Dorobanțu, precedată de un conflict armat între comuniști și agenții

---

<sup>502</sup> Vezi rolul lui Ștefan Furtună la Răscoala țăranilor din 1907.



Siguranței. În sala de judecată, Cristea Dorobanțu aduce din nou în discuție lupta predecesorilor săi, moment în care structura narativă, cronologică până acum, este întreruptă de o scurtă imagine retrospectivă, înrămată prin supraimpresiune de flăcări, în care se prezintă execuția unor țărani. De la această imagine cultică, înscrisă în registrul eroizării morții, se trece din nou, fără a se recurge la o reprezentare vizuală a tatălui, la Cristea Dorobanțu în sala de judecată, sentința condamnării la moarte a acestuia fiind asociată la nivel semantic cu imaginea anterioară. Însă eliberarea lui Cristea din închisoare de către grupul de comuniști înarmați inițiază „finalul fericit” în care cei doi comuniști, Cristea și Andronie Ruja, urmăresc intrarea tancurilor sovietice iar odată cu acestea „răsăritul soarelui”: Cristea: „Tovarășe Ruja, răsare soarele!”/ Ruja: „Da, de noi depinde să intre în fiecare casă.”

### 1.3.2. Personajele filmice: ilegaliștii

Comandamentele realismului socialist situau personajele pozitive și îndeosebi eroul principal Cristea Dorobanțu sub lumina tipicului, acestea îndeplinind o funcție exemplară. Constituirea relației personaj-spectator prin intermediul acelei *identifikatorische Nähe*, în vederea identificării spectatorului cu personajul pozitiv era indispensabilă. În măsura în care Cristea Dorobanțu, discipol al liderului comunist Andronie Ruja parcurgea o evoluție politică, ce oferea spectatorilor în contextul construcției socialiste o platformă de proiecție a imaginii de sine (*identifikatorische Projektionsfläche*), această posibilitate de identificare era susținută nu doar prin limbajul cinematografic și reprezentarea realistă, ci în special prin narațiunea în sine. Trecerea de la personajul Pinte la Cristea Dorobanțu marchează, așadar, transformarea socială de la condiția țăranului la cea a muncitorului, parcursă de o mare parte din societatea românească. De asemenea, continuitatea relației spectator-personaj, dar și a relației dintre personaje era susținută prin distribuția aceluiași actor, Andrei Codarcea, în rolul Oprea, Pinte și Cristea Dorobanțu, deși nu s-a putut identifica o motivație clară a acestui triplu-rol.<sup>503</sup> Dincolo de reprezentarea vizuală, asocierea dintre personaje este realizată mai ales la nivelul discursului narativ: prin atitudinea susținătoare și în același timp suferindă a mamei, Stanca Dorobanțu, ce îl aseamănă pe Cristea cu tatăl său: „Dacă tata ar trăi, ar face ca voi” (partea a 2-a). Caracterizarea comunistului Cristea

---

<sup>503</sup> Este remarcabilă asemănarea dintre actorul Andrei Codarcea în rolul principal al filmului *Nepoții gornistului* și actorul Wilhelm Koch-Hooge în rolul Hans Löning din filmul *Stärker als die Nacht*, producție DEFA asupra căreia se va reveni mai târziu în lucrarea de față. Această asemănare rezidă nu doar în aspectul fizic și în patosul jocului actoricesc, ci și în evoluția actorilor în roluri pozitive reprezentând îndeosebi personaje (cu aspirații) comuniste, oferind astfel spectatorilor elemente de recunoaștere (*Wiedererkennungselemente*) atribuite acestui tip de personaj.



Dorobanțu prin intermediul altor personaje, de cele mai multe ori negative, este realizată de asemenea prin referirea la predecesorii săi, în special la gornistul de la Grivița, a cărui principală trăsătură de caracter – curajul de a se răzvrăti – și astfel amenințarea pe care o constituie, sunt proiectate și asupra lui Cristea: „Dar cei mai periculoși nu sunt în fabrică, ci comuniștii care se ascund. Cel mai periculos este unu’ Cristea Dorobanțu, nepotul gornistului.” (directorul Siguranței/ partea a 2-a). Chiar și Cristea subliniază, dincolo de scena tribunalului expusă mai devreme, descendența sa familială, motivându-și astfel implicarea în lupta comuniștilor în rezistență: „A venit vremea să facem socotelile [...] și pentru bunic și pentru tată [...]” (partea a 2-a).<sup>504</sup> Această motivație reflectă o anumită incongruență a luptei în ilegalitate, în măsura în care Cristea Dorobanțu, spre deosebire de îndrumătorul său Andronie Ruja, acționează mai puțin din punct de vedere politic, cu toate acestea fiind considerat de către autoritățile vremii drept o amenințare mai mare.

În sfârșit, caracterul exemplar al acestor personaje trebuia contrastat cu demonizarea personajelor negative printr-o reprezentare antagonistă, ceea ce, după cum se dovedise în momentul publicării scenariului literar în anul 1952,<sup>505</sup> constituia un aspect esențial atât în privința construcției personajelor, cât și în receptarea acestora de către spectatori. În presa vremii<sup>506</sup> se sublinia limitarea scenariului literar la o simplă prezentare a personajelor, acestea fiind private în a doua parte de o evoluție eroică. Reprezentarea lor antagonistă se considera, în continuare, nereușită, în măsura în care luptătorii în ilegalitate nu sunt situați în fața unei contraputeri suficient de amenințătoare.<sup>507</sup> În special diminuarea luptei împotriva social-democrațiilor reprezentată prin personajul lipsit de influență Scripcă nu corespundea tezei socialfasciste, concepție susținută la cel de-al V-lea Congres al PCR, în care aceștia erau definiți drept „principal sprijin social al burgheziei în rândurile clasei muncitoare.”<sup>508</sup> Însă, în timp ce atenția era îndreptată, în mod oficial, spre personajele filmice, cineștii responsabili de producția filmului încercau să recurgă la mijloace

---

<sup>504</sup> În scenariul literar: „Acum trebuie să-i doborâm, să le plătim și pentru bunic și pentru tata, pentru toți...Înțelegi?”, Cezar Petrescu, Mihai Novicov, *Nepoții gornistului*, Partea II., scenariu cinematografic, București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1952, p. 112.

<sup>505</sup> Vezi: Cezar Petrescu, Mihai Novicov, *Nepoții gornistului*, scenariu cinematografic, București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1952.

<sup>506</sup> A se vedea: Arhiva Națională de Filme (ANF), „Nepoții gornistului” - mapă de producție, „Cezar Petrescu și Mihai Novicov: *Nepoții gornistului*”, Dumitru Micu, *Contemporanul*, 6.7.1952. Scenariul era publicat în revista literară „Viața Românească”. (Relatări de presă și alte materiale auxiliare din acest fond arhivistic se vor cita în continuare prin: „ANF, Ng.”).

<sup>507</sup> Se poate remarca aici lipsa reprezentării filmice a legionarilor, care, în contextul construirii socialismului în România se aflau fie în colonii de muncă sau în închisori, fie refugiați în munți sau în exil. De asemenea, confruntarea discursivă cu regimul Antonescu începuse de abia mai târziu. Legionarii vor apărea în reprezentările filmice ulterioare ca principali adversari ai ilegaliștilor comuniști.

<sup>508</sup> ANF, Ng.: „Cezar Petrescu și Mihai Novicov: *Nepoții gornistului*”, Dumitru Micu, *Contemporanul*, 6.7.1952.



stilistice de exprimare pentru a contraveni, în măsura posibilă, reprezentării dogmatice a trecutului, ce se prevedea odată cu scenariul literar.

### 1.3.3. Negocierea trecutului: dezbateră antiformalistă și realismul socialist

#### 1.3.3.1. Producția filmului

Într-o relatare privind procesul de producție a filmului, regizorul Dinu Negreanu amintește anul 1951, moment în care subiectul gornistului de la Grivița era adus în discuție, autorii Mihail Novicov și Cezar Petrescu fiind însărcinați cu adaptarea sa literară.<sup>509</sup> După finalizarea scenariului în mai bine de doi ani, filmul trecuse până la varianta sa finală prin mai multe schimbări, ce vizau, din perspectiva regizorului, în principal scena finală. Din cauza viziunii pesimiste asupra luptei în ilegalitate, funcționarii de partid își exprimaseră dezaprobarea atât față de versiunea în care deținuții politici erau prezentați urcând dealul Doftanei, cât și față de cea în care intrarea în partid a protagonistului se desfășura în curtea interioară întunecată a închisorii.<sup>510</sup> Însă departe de a se fi limitat doar la această scenă finală, dezbateră în jurul filmului *Nepoții gornistului* se desfășurase în contextul instalării realismului socialist. Filmul căzuse astfel victimă criticii formaliste.<sup>511</sup> Dinu Negreanu și Liviu Ciulei ce contribuise ca scenograf la realizarea filmului, trebuiau să se distanțeze prin critică și autocritică față de concepția artistică inițială și astfel, față de abaterile de la linia politică. Faptul că regizorul optase pentru filmarea scenei de pe front într-o locație originală, la Predeal, în vederea unei reprezentări autentice a peisajului montan, era considerat de către funcționarii de partid drept o viziune decadentă.<sup>512</sup> La consfătuirea muncitorilor, artiștilor, tehnicienilor și activiștilor din cinematografie, desfășurată în martie 1953, Victor Iliu critica în referatul său faptul că Dinu Negreanu își îndreptase atenția mai mult asupra modului de filmare decât asupra personajelor. De asemenea, el se situase de partea scenografului Liviu Ciulei, în momentul în care viziunea sa asupra decorului era criticată în comitetul cinematografiei, acest lucru ducând la depășirea termenului de finalizare a filmului din 30.12.1952.<sup>513</sup> Sub semnul antiformalismului se aflau și criticile adresate lui Liviu Ciulei, care, la rândul lui,

---

<sup>509</sup> ANF, „Nepoții gornistului“, Dinu Negreanu, Flacăra, nr. 13/15.10.1953.

<sup>510</sup> *Ibidem*.

<sup>511</sup> Scenariul fusese criticat atât de directorul de producție, cât și de consilierii sovietici V.V. Nemoliaev și D. I. Vasilev; în: Rîpeanu, *Filmat în România*, Vol. 1, p. 70.

<sup>512</sup> ANF, Victor Iliu, „Pentru ridicarea nivelului ideologic și al măestriei artistice în producția de filme, Referat la Consfătuirea muncitorilor, artiștilor, tehnicienilor și activiștilor din cinematografie“, martie 1953, în: *Probleme de cinematografie*, nr. 2-3/1953, pp. 51-75.

<sup>513</sup> ANF, Iliu, „Pentru ridicarea nivelului ideologic...“, pp. 51-75.



readaptase o scenă în încăperea unui anticariat, pentru a evita monotonia vizuală creată de cele șase întâlniri conspirative ale ilegaliștilor în aceeași casă de muncitori.

„Dar atmosfera aceasta, pitorească și stranie, era atât de nepotrivită cu acțiunea, încât o anihila. Decorul avea «atmosferă», dar una greșită, netipică. [...] Aici s-a greșit dându-se precădere elementului decorativ, în dauna ideii dramatice. În astfel de cazuri, forma devine un scop în sine [...]. Scena a fost refilmată într-o încăpere simplă de muncitori și textul și-a recăpătat valoarea.”<sup>514</sup>

Respingerea schițelor sale de către consilierii sovietici era, după cum își amintea Liviu Ciulei mai târziu, o expresie a înăsprii ideologice. Interioarele supramobilate, naturaliste trebuiau înlocuite conform cerințelor, cu o supradetație a realității politice reprezentate. Ciulei miza pe depășirea acestui moment prin autocenzură pentru a-și putea continua activitatea în domeniul cinematografului,<sup>515</sup> putându-se vorbi astfel în ambele cazuri – al regizorului și al scenografului, sau după cum se va vedea în continuare și în cazul altor cineaști – despre o „atitudine duplicitară” în sensul lui Gail Kligman,<sup>516</sup> prin care aceștia erau nevoiți să-și reprime propria concepție filmică, permițând funcționarea noului sistem, mai exact, a sistemului cinematografic.

Negocierea trecutului, fie din perspectiva conținutului filmic sau din cea stilistică ajungea astfel la limită. După criticarea filmului din privința abordării sale formaliste în ședința studioului se trecea la viziunea oficială, mai exact la principiile realismului socialist. În ședința comitetului cinematografului din data de 11.9.1953 se problematizau individualizarea și tipicul personajelor ca parte componentă a noilor principii de creație.<sup>517</sup> În consecință, se susținea nu doar diferențierea dialectică dintre personajele pozitive și cele negative, ci constituirea conflictelor mai mult sau mai puțin puternice în cadrul acestor grupuri de personaje. Dincolo de reprezentarea personajelor negative prin intermediul familiei industriașului Racoviceanu, nemulțumirile aduse în discuție în ședință vizau în principal profilarea grupului de ilegaliști. Din perspectiva jocului actoricesc se critica trecerea de la Oprea la Pinteș și, în sfârșit, la Cristea Dorobanțu ce trebuia realizată de către actorul Andrei Codarcea în mod diferențiat. Pe de altă parte, personajul fratelui Ilie ce preluase rolul muncitorului șovăitor, traversând, însă, o evoluție politică, glisase de multe

<sup>514</sup> ANF, „Funcția dramatică a decorului”, Liviu Ciulei, Probleme de cinematografie, nr. 6/1955.

<sup>515</sup> Liviu Ciulei, Mihail Lupu, Liviu Ciulei: Cu gândiri și cu imagini. Texte de Liviu Ciulei și Mihail Lupu, București: Igloo, 2009, pp. 44-49.

<sup>516</sup> Gail Kligman, Politica duplicității: controlul reproducerii în România lui Ceaușescu, București: Humanitas, 2000.

<sup>517</sup> ANF, Ng.: Comitetul Cinematografului: Cercul de Studii din 11. Septembrie 1953 – „Personajii tipice în filmul Nepoții gornistului.” Au participat Dinu Negreanu, tov. Fehrer, tov. Gore (Grigore Ionescu, operator secund), tov. Bob Călinescu, tov. Jeanette, tov. Popescu, Suru Titus (sunet), Valentin Silvestru (director artistic), tov. -a Blance, Ovidiu Gologan (operator), tov. Almașu.



ori într-o lumină negativă. În schimb, rigiditatea personajului Andronie Ruja, liderul grupului de ilegaliști ce nu ieșise pe tot parcursul acțiunii din rolul de activist politic era criticată de data aceasta, după ce reprezentarea mediului privat al personajului, deși prezentă inițial în scenariul literar, a fost înlăturată în momentul transpunerii filmice. Astfel, lipsit de trăsături umane, Andronie Ruja nu corespundea nici în privința trăsăturilor politice, insuficient articulate. De aceste critici nu erau private nici personajele secundare din grupul de ilegaliști, cum ar fi pripirea lui Miron sau muncitorul apartinic Vijelie. În discuție intrau de asemenea rolurile feminine, funcția politică atribuită în special personajului mamei lăsa în urmă celelalte personaje feminine Simina și Mura, acestea rezumându-se la o apariție funcțională, lipsită de încărcătură politică. Stanca preluase în scenariul literar un rol central în lupta ilegaliștilor,<sup>518</sup> renunțându-se ulterior la această reprezentare în favoarea funcției susținătoare a luptei politice, asociată cu „Mama“ lui Gorki.<sup>519</sup>

În timp ce sub critica antiformalistă cădeau posibilitățile de creație prin mijloace de expresie filmică, discuția în jurul politizării personajelor desfășurată inițial la nivelul narațiunii filmice glisa acum spre aspecte stilistice, cum ar fi reliefaarea lor prin iluminare sau prin decor. În acest sens, reprezentarea personajului rus era considerată nesatisfăcătoare, în măsura în care acesta „Nu este pur și simplu rus. Nu este suficient să aibă barbă și să aibă mustați, o căciulă în cap [...]”.<sup>520</sup> Pe de altă parte, conotația pozitivă sau negativă a scenelor trebuia sugerată prin luminozitatea imaginilor, prin contrastul luminos-întunecat al unei reprezentări antagoniste, în timp ce importanța politică a steagului roșu trebuia asigurată, trecându-se peste funcția sa decorativă. În consecință, discuția din cadrul comitetului cinematografiei marcată de construcția mesajului politic atât prin intermediul conținutului filmic, cât și din punct de vedere stilistic era condusă de funcționarii politici responsabili de ideologizarea producției cinematografice. Regizorul Dinu Negreanu, principalul vizat de inconsecvențele politice aduse filmului, adoptase o atitudine pasivă, obedientă, aceste abateri fiind puse într-un final pe seama unei experiențe indirecte, limitate a trecutului recent reprezentat, de care dispuneau autorii.<sup>521</sup>

---

<sup>518</sup> În scenariul literar nu îl prezintă pe Cristea Dorobanțu în rolul de victimă a urmărilor politice și acuzat în sala de judecată, ci pe mama sa, Anca Dorobanțu; vezi: Novicov, Petrescu, *Nepoții gornistului*, pp. 132-152.

<sup>519</sup> ANF, Ng.: *Comitetul Cinematografiei: Cercul de Studii* din 11. Septembrie 1953 – „Personagii tipice în filmul *Nepoții gornistului*.”

<sup>520</sup> *Ibidem.*

<sup>521</sup> *Ibidem.*



### 1.3.3.2. Receptarea filmului

Finalizarea producției întârziase, conform regizorului Victor Iliu, cu aproape un an, fapt ce se datora „tendențelor formaliste“ ale creatorilor, dar și indicațiilor de modificare survenite în momentul filmărilor. Echipa de producție primise însărcinarea de a finaliza filmul pentru a fi prezentat în cadrul celui de-al IV-lea Festival Mondial al Tineretului și Studenților pentru Pace și Prietenie, ce urma să se desfășoare în august 1953 în București. În cinematografele românești, premiera primei părți *Nepoții gornistului* avea loc la data de 17. 10. 1953, a doua parte *Răsare soarele* urmând scurt după aceea la 30.10.1954.<sup>522</sup> Numărul spectatorilor – 1.733.469 respectiv 1.224.413 (statistică disponibilă până în anul 2013) – indica un succes relativ redus.<sup>523</sup> Luând în considerare în special funcția didactică a filmului și în general lipsurile producției cinematografice românești din acea perioadă, receptarea în presă se dovedise împărțită între tendința de a filtra mesajul politic al filmului și cea de a relua critica formulată în cercurile de discuție în momentul producției filmice. Organul central de presă „Scînteia“ aducea de asemenea în discuție tipicul personajelor,<sup>524</sup> în timp ce alte relatări criticau pe de o parte teatralizarea spre care glisase regizorul Dinu Negreanu, iar pe de altă parte satirizarea insuficientă în construcția personajelor negative. Astfel, lipsa tensiunii dintre personaje era atribuită atât limbajului filmic, mai exact modului de filmare ce nu subliniasse îndeajuns caracterul satiric, cât și dialogului depersonalizat.<sup>525</sup> Criticul francez Georges Sadoul reconfirma aceste critici în urma festivalului de film de la Karlovy Vary, aducând în discuție tocmai elementele satirice, povestirea incoerentă, dialogul convențional și teatralizarea.<sup>526</sup>

### 1.3.4. Considerații finale

Dotarea tehnică precară, lipsa specialiștilor și „problema cadrelor“ ce marcau producția cinematografică în primii ani ai comunismului românesc și-au lăsat amprenta asupra

---

<sup>522</sup> Filmul era prezentat mai întâi la Festivalul din Karlovy Vary la data de 8.7.1954, apoi în București, în cadrul unei gale, la data de 14.8.1954; în: Rîpeanu, *Filmat în România*, Vol. 1, p. 73.

<sup>523</sup> „Spectatori film românesc“, în: <http://cnc.gov.ro/wp-content/uploads/2014/12/Total-spectatori-film-romanesc-la-31.12.2013.pdf>, (19.10.2015). Cu excepția filmelor *Viața învinge* [Dinu Negreanu, 1951] și *Brigada lui Ionuț* [Jean Mihail, 1954], numărul spectatorilor din perioada anilor 1950-1954 se afla între 2-3 mil. Chiar dacă nu s-a putut constata data exactă a retragerii filmului *Nepoții gornistului* din cinematografele românești, numărul spectatorilor probabil că nu a mai crescut după perioada comunistă.

<sup>524</sup> ANF, Ng.: „«Nepoții gornistului» (Seria I-a)“, M. Pop, *Scînteia*, 25.10.1953.

<sup>525</sup> ANF, Ng.: „Un nou film românesc în cadrul festivalului: «Nepoții gornistului»“, *Munca*, 13.8.1953; „Un film artistic românesc pe ecranele Festivalului – Nepoții gornistului“, Mihail Gospodin, *Viața Capitalei*, 16.8.1953; „O evocare cinematografică a trecutului de luptă al poporului nostru“, Suzanna Voinescu, *Scînteia Tineretului*, 18.8.1953.

<sup>526</sup> ANF, Ng.: Recenzie despre filmul românesc la Festivalul de la Karlovy Vary, Georges Sadoul, în *Lettres Francaises*, Nr. 527, iulie 1954; „«Nepoții gornistului» (Seria I-a)“, M. Pop, *Scînteia*, 25.10.1953; „Un examen greu“, Ecaterina Oproiu, *Probleme de cinematografie*, nr. 5/1954.



temelor filmice din acea perioadă, în măsura în care prezentul construcției socialismului avea prioritate în fața trecutului recent nu doar în cazul materialelor documentare, ci și în privința filmelor de ficțiune. Spre deosebire de Germania de Est în perioada ocupației sovietice (SBZ) respectiv RDG, creația artistică și în general producția culturală era situată de la început sub influența realismului socialist, tematizarea filmică a trecutului recent și implicit toposul ilegalistului ajungând la public odată cu *Nepoții gornistului*, abia după perioada stalinistă în strictul sens. Fără a mai recurge la reprezentări sau dialoguri legate de Stalin<sup>527</sup> și astfel, deosebindu-se de filmele DEFA despre Thälmann, cele două părți *Nepoții gornistului* și *Răsare soarele* compensau totuși această apariție întârziată printr-o viziune amplă asupra trecutului „revoluționar“, redefinind eroii fiecărei epoci reprezentate – atât la nivel stilistic, cât și la nivelul conținutului – prin prisma oficială a politicii memoriei.

În consecință, gornistul Oprea Dorobanțu era prezentat drept vestitorul „războiului de eliberare“ de sub dominația otomană și luptător răzvrătit împotriva moșierimii la răscoala din 1907. Pinte Dorobanțu realizase evoluția de la țărănime la muncitorime, căutând, din convingere pacifistă, legătura cu soldații ruși. În final, ilegalistul Cristea Dorobanțu se implicase activ în lupta de rezistență condusă de partidul comunist, deși din motivație mai mult personală, decât politică. Triplul rol al actorului Andrei Codarcea marca, în continuare, similitudinea acestor eroi scoși din contextul lor istoric și situați sub semnul prezentismului, întărind, astfel, personajul ilegalistului spre care se centra atenția în acțiunea filmică.

*Nepoții gornistului* aduce în discursul filmic – deși marginal, comparativ cu ceea ce avea să urmeze – prima reprezentare a evenimentelor de la 23 august 1944, o apariție concomitentă a toposului ilegalistului, atribuită acestuia și în următoarele reprezentări filmice. Destituirea mareșalului Ion Antonescu, schimbarea regimului și trecerea de partea Alianților în cel de-al Doilea Război Mondial determinaseră ieșirea partidului comunist din ilegalitate, aceste evenimente fiind reinterpretate ulterior de propaganda comunistă într-un registru mitic. Evenimentele de la 23 august 1944 se înscriau astfel în memoria culturală prin dimensiunea lor ritualică, așadar, prin continuitatea lor în reprezentări cinematografice, literare și culturale în general, sub forma festivă a sărbătorii naționale, sub forma denumirilor de străzi și localități, în sfârșit prin ansamblul mediilor memoriei.

---

<sup>527</sup> Vezi: Popescu, *Filmul surd în România mută*, p. 85.



Construcția acestor *grand narratives* și, în mod particular, negocierea trecutului în cazul filmului *Nepoții gornistului* se desfășurase în această perioadă sub îndrumarea restrictivă a funcționarilor politici. Duplicitatea (Kligman 2000) cineaștilor sau autocenzura, cum o numise Liviu Ciulei, se dovedise inevitabilă, după încercarea acestora de a ocoli, într-o anumită măsură, rigiditatea reprezentărilor filmice prin mijloace stilistice. Critica și autocritica la care au fost supuși în urma acestei încercări constituiau practicile educației politice în contextul înlăturării tendințelor formaliste și implementării canonului realist-socialist.

Acordarea unei importanțe mai mari modului de filmare, autenticității, atmosferei, decorului unui anticariat pavoizat cu obiecte de artă reprezentau acea abordare formalistă, ce trebuia înlăturată în favoarea conținutului politic și al rolului său educativ. Tipicul personajelor, caracterul exemplar al „eroilor pozitivi” și reprezentarea antagonistă constituiau punctele centrale în negocierea trecutului și implicit în construcția luptătorului în rezistență, situate în același registru stalinist chiar și în perioada poststalinistă.



#### 1.4. Producția cinematografică sub semnul stalinismului: cadru instituțional și artistic

Înființarea ambelor state socialiste în perioada postbelică se justifică prin „revirimentul antifascist.” Formula fascismului rămase cea expusă de Georgi Dimitroff în 1935: „dictatura teroristă deschisă a celor mai reacționare, celor mai șovine și celor mai imperialiste forțe ale capitalismului financiar” (t.a./ „die offene terroristische Diktatur der reaktionärsten, am meisten chauvinistischen, am meisten imperialistischen Elemente des Finanzkapitals“),<sup>528</sup> fiind însă readaptată în funcție de interesele de moment ale deținătorilor de putere. Conceptul antifascismului ce permitea, deși dintr-o perspectivă de cele mai multe ori unilaterală, o tematizare a trecutului, era articulat, cel puțin în discursul oficial, drept „linie directoare a conduitei în Germania postbelică” („Leitlinie für das Verhalten im Nachkriegsdeutschland“), întorcând privirea de la sentimentul culpabilității sau al responsabilității.<sup>529</sup> Împărțirea Germaniei și crizele de credibilitate au dus la întrebuiințarea lui în zona de ocupație sovietică iar apoi în RDG drept „fundament ideologic și concepție istorico-politică despre sine” (t.a./ „ideologisches Fundament und historisch-politisches Selbstverständnis“).<sup>530</sup> Însă restructurarea politicilor culturale și a imaginilor asupra istoriei (*Geschichtsbilder*) sub formula antifascismului constituiau încă din anul 1944 puncte esențiale ale programului membrilor KPD aflați în exilul rus.<sup>531</sup> Caracterul integrativ atribuit inițial „revirimentului antifascist-democratic” („antifaschistisch-demokratische Erneuerung“) avea menirea să cuprindă personalități politice și culturale sub aceeași îndrumare a partidului comunist, această accepțiune integrativă permițând chiar și personalităților de sorginte „burgheză” intrarea în noile organizații culturale.<sup>532</sup> La scurt timp după înființarea asociației culturale aparent suprapartinice „Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands” în anul 1945, se luau primele măsuri privind conceptualizarea unei forme de creație corespunzătoare KPD,<sup>533</sup> definită de către Anton Ackermann drept „socialistă în conținut și realistă în formă.” (t.a./ „die ihrem Inhalt nach

<sup>528</sup> Georgi Dimitroff, „Die Offensive des Faschismus und die Aufgaben der Kommunistischen Internationale im Kampf für die Einheit der Arbeiterklasse gegen den Faschismus”, în: Wilhelm Pieck, Georgi Dimitroff, Palmiro Togliatti, Die Offensive des Faschismus und die Aufgaben der Kommunisten im Kampf für die Volksfront gegen den Krieg und Faschismus, Referate auf dem VII. Kongreß der Kommunistischen Internationale (1935), editat de Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin, 1957, pp. 85-125, aici: p. 87, *apud* Finke, Politik und Film in der DDR, Teilband 1, pp. 149-150.

<sup>529</sup> Bauerkämper, Das umstrittene Gedächtnis, p. 196.

<sup>530</sup> Claudia Böttcher/ Corinna Schier, „Die Mörder sind unter Euch!?”: Walter Heynowskis und Gerhard Scheumanns Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus Ende der 1980er Jahre, în: Tobias Ebbrecht/ Hilde Hoffmann/ Jörg Schweinitz (Ed.), DDR - erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms, Marburg: Schüren, 2009, pp. 192-212, aici: p. 196.

<sup>531</sup> Mückenberger, Zeit der Hoffnungen, p. 9.

<sup>532</sup> Vezi: Finke, Politik und Film in der DDR, Teilband 1, pp. 331-341.

<sup>533</sup> *Ibidem*, pp. 333-335.



sozialistisch, ihrer Form nach realistisch ist.“).<sup>534</sup> Pretinsa politică integrativă și concepția antifascistă din perioada postbelică au înlesnit însă integrarea și adaptarea societății la noile condiții politice.<sup>535</sup>

Până la momentul înființării RDG la 7.10. 1949 și „construirii fundamentelor socialismului“ (t.a./ „Aufbau der Grundlagen des Sozialismus“), confruntarea critică cu trecutul recent constituia o prioritate în producția filmică DEFA, în măsura în care acele *Trümmerfilme* care problematizau urmările fizice și psihologice ale războiului, trauma supraviețuitorilor și continuitatea național-socialiștilor în poziții influente (vezi *Die Mörder sind unter uns*) se datorau nu doar accepțiunii integrative a discursului antifascist, ci și susținerii ofițerilor sovietici responsabili de cultură, libertății de creație neîngrădite în totalitate, dar în special existenței, chiar și sub o formă precară, a unei baze materiale și tehnice lăsate în urmă de fostul centru de producție cinematografică Ufa, permițând în primul rând realizarea filmelor.

Pe de altă parte, interferențele în structura organizatorică, dar mai ales lipsurile de natură financiară și tehnică au situat producția filmelor de ficțiune în România pe un plan secundar. În primii ani ai socialismului se semnalau lipsuri majore atât în privința „cadrelor specializate“, cât și a bazei tehnice, a studiourilor de producție sau a rețelei de distribuție cinematografică. Formarea cineaștilor români în Uniunea Sovietică, importul de tehnologie sovietică și consilierea sovietică a proiectului studioului de la Buftea, intrat integral în funcțiune abia în anul 1958, aveau să creeze condițiile producției cinematografice.<sup>536</sup> Odată cu această bază instituțională și tehnico-materială, filmul românesc intrase sub influența sovietică a realismului socialist. Prima producție a cinematografeiei socialiste, *Răsună valea* [Paul Călinescu] apăruse pe marile ecrane abia în 1950 abordând o temă de actualitate și anume munca brigăzilor pe șantierul liniei ferate Bumbesti-Livezeni. Producția filmică îngreunată, pe de o parte, și contextul construirii socialismului, pe de altă parte,

---

<sup>534</sup> Anton Ackermann, Freiheit der Wissenschaft und Kunst. Vortrag von Anton Ackermann auf der Ersten Zentralen Kulturtagung der KPD, 3. Februar 1946, Auszug, in: Elimar Schubbe (Ed.), Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Stuttgart: Seewald Verlag, 1972, pp. 55-56, aici: p. 55.

<sup>535</sup> Despre refularea culpabilității prin interpretarea „antifascismului“ în perioada postbelică a se vedea: Bauerkämper, Das umstrittene Gedächtnis, p. 305; Clara M. Oberle, Reconfiguring Postwar Antifascism: Reflections on the History of Ideology, in: New German Critique 117, Vol. 39, No. 3, 2012, pp. 135-153.

<sup>536</sup> Cf. ANIC, Fond CC al PCR – Propagandă și Agitație, Dosar Nr. 5/1949, Proces verbal despre ședința ținută în ziua de 15.11.1949 în problema cinematografeiei, pp. 23-34; ANIC, Fond CC al PCR – Propagandă și Agitație, Dosar Nr. 87/1949, Notă. Problemele principale din sectorul cinematografeiei, pp. 24-28; ANIC, Fond PCM, Dosar Nr. 55/1950, Notă informativă, Comitetul Cinematografeiei de pe lângă Consiliul de Miniștri, 17.7.1950, pp. 16-22; Cf. Stenograma ședinței care a avut loc la Biroul Cultural cu privire la lipsurile care se înregistrau în domeniul cinematografeiei și epurările care au avut loc în acest sector, în lumina recentei demascări a „deviatorilor de dreapta“, 21.7.1952, în: Dan Cătănuș (Ed.): Intelectuali români în arhivele comunismului, București: Nemira, 2006, pp.188-198.



determinaseră abordarea actualității în detrimentul trecutului recent, prin intermediul căruia se constituiau, în același timp, narațiuni legitimizeazăle PMR. Rezistența în rândul mișcării muncitorești, lupta activiștilor comuniști în ilegalitate și nu în ultimul rând „glorificarea frăției de arme cu Uniunea Sovietică“ (t.a./ „Glorifizierung der Waffenbrüderschaft mit der Sowjetunion“)<sup>537</sup> erau narațiunile corespunzătoare viziunii oficiale internaționaliste ale partidului. În primii ani ai regimului socialist, evenimentele de la 23. August 1944 deveneau principalul moment de referință în tematizarea trecutului recent.

Spre deosebire de cineaștii români, interesul regizorilor DEFA în abordarea trecutului recent era cu atât mai evident, cu cât restricțiile tematice sau estetice încă nu se impuneau în mod necondiționat, realizându-se astfel filme de ficțiune precum *Ehe im Schatten* [1947], *Die Buntkarierten* [1949] și *Der Rat der Götter* [1950] de Kurt Maetzig, *Affaire Blum* [1948] de Erich Engel, *Rotation* [1949] de Wolfgang Staudte sau *Unser täglich Brot* [1949] de Slatan Dudow ce problematizau ideologia rasială a național-socialismului, experiențele de război și viața cotidiană a clasei muncitoare. Amintirile de război într-un registru victimizator ce marcau reprezentările cinematografice în această primă perioadă urmau să dispară în curând din discursul filmic în favoarea „optimismului subiectelor de actualitate specifice reconstrucției“ („aufbauoptimistischen Gegenwartsstoffen“).<sup>538</sup> În lipsa unor reprezentări vizuale directe ale războiului, identificarea spectatorilor se realiza cu personajele soldaților întorși de pe front cu viziuni antimilitariste și antifasciste, „comportamentul lor în timpul războiului“ („deren Verhalten im Krieg“) nefiind aduse în discuție. „Impresia unei crize identitare a protagoniștilor era dominantă, însă, fiind suprapusă în narațiunile filmice de optimismul reconstrucției, nu a mai fost aprofundată în continuare.“ (t.a./ „Dominierend war der Eindruck einer tiefen Sinnkrise der Protagonisten, die in den Filmgeschichten von Aufbauoptimismus überlagert war, aber eben nicht weiter vertieft wurde.“).<sup>539</sup>

Realismul socialist și legitimarea regimului politic prin recursul la eroi ai socialismului erau susținute, la rândul lor, de critica antiformalistă în vederea înlăturării mijloacelor de creație lipsite de valoare politică. Aceste aspecte marcau producția cinematografică atât în cazul filmului *Das Beil von Wandsbeck*, cât și în cel al *Nepoții gornistului*, iar prin

---

<sup>537</sup> Bauerkämper, Das umstrittene Gedächtnis, p. 274-275.

<sup>538</sup> Thomas Heimann, Erinnerung als Wandlung: Kriegsbilder im frühen DDR-Film, în: Sabrow, Martin (Ed.): Geschichte als Herrschaftsdiskurs. Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR, Böhlau, Köln, 2000, pp. 37-85, aici: p. 39.

<sup>539</sup> Heimann, Erinnerung als Wandlung, p. 41.



utilizarea lor ambivalentă se urmărea extinderea luptei împotriva celorlalte „isme“ ale puterilor „burgheze“ și „imperialiste“, împotriva modernismului și abstracționismului, împotriva creației artistice, care nu corespundea conceptului „realist“ al noilor deținători de putere.<sup>540</sup> „Distrugerea ideologiei naziste în toate domeniile vieții și științei“ (t.a./ „die Vernichtung der Nazi-Ideologie auf allen Lebens- und Wissensgebieten“),<sup>541</sup> proclamată de președintele asociației culturale „Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands“, Johannes Becher, trebuia compensată prin crearea altor mituri și narative ale puterii. Integrate în categoria eroilor socialiști, reprezentările luptătorilor în rezistență aveau să joace un rol esențial, în măsura în care ofereau unei societăți dezorientate o platformă de proiecție a imaginii de sine și astfel posibilitatea de identificare.<sup>542</sup> Producția culturală a ambelor țări trecea prin aceste mecanisme nivelatoare, ce se reflectă în reprezentările cinematografice și în procesul lor de negociere.

Trecerea de la realismul critic la cel socialist în RDG determinase un proces intens de negociere în contextul realizării filmului *Das Beil von Wandsbeck*, lipsa disponibilității de compromis a regizorului și intervenția instanței superioare a CC al SED ducând, într-un final, la interzicerea peliculei. Problema centrală viza posibila identificare a spectatorilor cu personajul negativ, a cărui acțiune determina mai degrabă un eșec individual decât un eșec al întregului sistem nazist.<sup>543</sup> Însă dincolo de acest film, care în 1962 apărea din nou pe ecrane într-o versiune scurtată, varianta originală fiind reluată abia în 1981, procesul de negociere se desfășura mai degrabă în defavoarea regizorilor, încercările acestora de a se impune rămânând fără rezultat. Falk Harnack alegea plecarea definitivă în Berlinul de vest, în locul realizării unui film-comandă ce i se oferise în RDG.

Kurt Maetzig încercase fără succes să atribuie personajului Ernst Thälmann trăsături mai umane, în timp ce actorul Günther Simon își manifestase reținerea față de preluarea acestui rol ce implica o responsabilitate politică.<sup>544</sup>

<sup>540</sup> Finke, *Politik und Film in der DDR*, Teilband 1, p. 340; Vezi și: Wilhelm Girus: „Wo stehen die Feinde der deutschen Kultur?“ *apud* Finke, *Politik und Film in der DDR*, Teilband 1, p. 345-348.

<sup>541</sup> Johannes Becher *apud* Gries, *Die Heldenbühne der DDR*, p. 87.

<sup>542</sup> Gries, *Die Heldenbühne der DDR*, p. 86.

<sup>543</sup> Vezi Ralf Schenk, *Mitten im Kalten Krieg 1950 bis 1960*, în: Ralf Schenk (Ed.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg*, Berlin: Henschel Verlag, 1994, pp. 51-157; aici: p. 69. Ralf Schenk face referire la indicațiile comisiei-DEFA din data de 19. 09. 1950.

<sup>544</sup> Cf. „Auferstehung des Kaninchens“, Kurt Maetzig im Gespräch mit Rolf Richter, *Film und Fernsehen*, Mai 1990, în: DRA, *Presse-dokumentation* – „Kurt Maetzig“; „Kritik der literarischen Fassung des I. Teils «Ernst Thälmann»“, 26.1.1953, în: Agde (Ed.), *Kurt Maetzig - Filmarbeit*, pp. 234-242, aici: p. 235; Despre Günther Simon: Langenhahn, *Zur politischen Ikonographie*, în: Hofmann (Ed.), *Visuelle Politik*, S. 274; *Gesellschaftlicher Auftrag*, în: Agde (Ed.), *Kurt Maetzig – Filmarbeit*, pp. 80-81.



Pe de altă parte, regizorul Dinu Negreanu și scenograful Liviu Ciulei încercau prin intermediul mijloacelor stilistice de exprimare să centreze atenția nu doar asupra conținutului filmic supraîncărcat din punct de vedere politic, ci și asupra modului de reprezentare vizuală, a elementelor estetice, aceștia fiind nevoiți, într-un final, să-și retragă intențiile prin critică și autocritică, atitudinea lor duplicitară (Kligman 2000) și autocenzura sfârșind inevitabil într-o adaptare, cel puțin temporară, la sistemul politic.<sup>545</sup>

Mult mai intense se dovedeau intervențiile reprezentanților politici din instituțiile mai mult sau mai puțin responsabile de producția cinematografică. Corespondența preponderent sub formă scrisă între diferitele departamente DEFA dar mai ales arhivarea ulterioară a documentelor a permis o reconstruire mult mai clară a procesului de producție și a intervențiilor fiecărei părți.

În acest context, intervențiile în cadrul DEFA se întindeau de la distribuția actorilor după criterii politice până la implicarea directă în elaborarea conținutului filmic a conducerii partidului, respectiv Wilhelm Pieck și Walter Ulbricht. Producția filmică era, de asemenea, supusă unui control permanent, începând cu planul tematic până la finalizarea filmului, prin ședințe de producție, luări de poziție sau hotărâri de aprobare. Pe de altă parte, în producția cinematografică românească, acest proces se desfășura de multe ori în mod inextricabil și contradictoriu, cineștii semnalând și mai târziu schimbarea permanentă a conducerii și, odată cu aceasta, a condițiilor de evaluare și aprobare a filmului, aspect la care se va reveni pe parcursul lucrării. Din punct de vedere tematic, negocierea trecutului recent se desfășura în limitele restrânse ale politicii memoriei, sub semnul realismului socialist și al criticii antiformaliste. Toposul ilegalistului ce se reliefa prin intermediul primelor reprezentări filmice sub forma mitică a eroilor rezistenței contravenea concepției asupra trecutului și implicit narațiunilor victimizatoare din rândul societății est-germane. Amintirile sau interpretările alternative se articulau abia mai târziu (vezi Thälmann, de Wolf Biermann), moment în care acele *grand narratives* aveau să treacă pe un plan secundar sau să fie înlăturate din discursul filmic.

Din filmele analizate, *Das Beil von Wandsbeck* rămâne o excepție ce se datorează primei perioade DEFA, mai exact, contextului politic. Filmul subliniază la nivel narativ toposul comunistului în rezistență, situându-l însă pe plan vizual printre celelalte personaje, într-un cadru mai larg al atitudinilor și concepțiilor vizavi de regimul nazist. Ca victime

---

<sup>545</sup> Vezi analiza filmului *Nepoții gornistului*, Cap. 1.3.3.1. Producția filmului. Trebuie făcută deosebirea dintre Dinu Negreanu și Liviu Ciulei în măsura în care primul figura până la emigrarea sa în SUA ca ideolog al regimului comunist, în timp ce Liviu Ciulei luase, prin piesele de teatru și producțiile cinematografice realizate, o poziție critică față de regimul politic, asupra căreia se va reveni în mod concret în lucrarea de față.



pasive, cei patru deținuți comuniști sunt prezentați în legătură cu acel *grand narrative* al evenimentelor din Altona, fiind contrastați cu segmentul narativ situat în jurul personajului Albert Teetjen și transformării acestuia din măcelar în călău.

În final, odată cu influența directă a Uniunii Sovietice și a realismului socialist se pot semnala unele aspecte comune celor două țări în reprezentarea filmică a toposului, cum ar fi aspectul fizic al personajelor pozitive, prezentarea antitetică a tipurilor de personaje, construcția narativă liniară (și implicit scena finală a masei întâmpinând defilarea trupelor sovietice), predominanța cadrului mediu, funcția politică a muzicii (Internaționala, marșuri, imnuri) sau a cromaticii respectiv a luminozității. Rolurile sociale atribuite luptătorilor în rezistență diferă între reprezentările cinematografice, în măsura în care acestea reflectă diferențele structurii sociale din cele două țări. În timp ce în România are loc o emancipare de la condiția țăranului asuprit la cea a muncitorului exploatat, din poziția căruia se continuă lupta de clasă, în filmele DEFA, lupta de clasă este preluată de (foști) meșteșugari sau de alte persoane din mediul mic-burghez.

Politica memoriei determinase în această perioadă formarea miturilor fondatoare și a figurilor mitice, prezența acestora extinzându-se într-un mod mai mult sau mai puțin articulat pe tot parcursul perioadei comuniste. Dimensiunea mitică a figuri Ernst Thälmann poate fi asemuită celei privind evenimentele de la 23 August 1944, mitul eliberării apărând însă în reprezentările ambelor țări, diferența constând nu doar într-o supradimensionare a rolului partidului comunist în România, ci în trecerea de la concepția internaționalistă a eliberării prin armata sovietică la una naționalistă. Spre deosebire de filmele DEFA aflate sub primatul reprezentării trecutului recent, filmele românești, dincolo de concentrarea acestora asupra actualității construcției socialismului, reconstruiau trecutul într-un cadru rigid al „mișcărilor revoluționare“, ce se va extinde și asupra următoarelor reprezentări cinematografice. Însă, în timp ce politica memoriei întărea funcția legitimatoră a toposului prin situarea acestuia într-o relație antagonistă atât față de sistemul politic reprezentat, cât și, prin intermediul prezentificării, față de sistemul capitalist din actualitate, aceluiși topos i se atribuiau pe parcurs interpretări delegitimatoră atât de către public, în cadrul procesului de receptare, cât și de către cineaști, prin oferte de interpretare (*Deutungsangebote*) alternative, critice, prezentificate (vezi Lucian Pintilie *Duminică la ora 6*).

Prin suprapunere, toposul ilegalistului și cel privind *Widerstandskämpfer* obțineau pe parcurs mai multe moduri de lectură. Constelațiile politice și instituționale ale perioadei postbelice dar și concepția despre trecut a cineaștilor și a creatorilor de cultură în general



determinaseră o confruntare diferită cu trecutul recent. În Germania estică, discursul memoriei oficiale nu contravenea, inițial, memoriei comunicative și narațiunilor victimizatoare ale societății, această „amnezie structurală“ (*strukturelle Amnesie* - A. Assmann), o consecință a experiențelor traumatiche, permițând mai întâi focusarea asupra reconstrucției societății postbelice. Acest lucru se va transforma într-o reprimare intențională sau autocenzură odată cu supradimensionarea ideologică a construcției socialismului și impunerea canonului realismului socialist. Memoria culturală și dimensiunea mitică inerentă acesteia (*Mythomotorik*; J. Assmann 2000) interveneau acum în procesul de negociere a trecutului, plasând atenția asupra eroilor socialismului și ai rezistenței. În acest aspect rezidă similitudinea procesului de construcție a memoriei colective din România și RDG.



## 2. Perioada dezghețului și restructurarea reprezentării de sine a regimului

Luptătorii rezistenței comuniste s-au plasat în continuare în prim-planul personajelor literare și de film provenite din istoria recentă sub forma unor toposuri ale memoriei colective. Aceștia s-au conturat ca figuri identitare (*Identifikationsfigur*), făcând parte din reprezentarea de sine eroică a socialismului. Pe cât de diferite și adesea contradictorii au fost motivele utilizării acestor topos-uri în construcția reprezentării de sine, pe atât de des a fost redefinită această reprezentare printr-o negare continuă a (reprezentării) dușmanului, renegociind drept urmare modelele identitare (*Identitätsmodelle*) și cadrele de orientare. Acest lucru a dus atât la o modificare de conținut și stil în reprezentarea cinematografică a luptei comuniste în rezistență, precum și la restructurarea reprezentării de sine. Elemente ale alterității au fost incluse treptat în acest topos, deși la început s-au confruntat cu o respingere critică. Nu doar experiențele martorilor acelor timpuri sau viziunea diferită a regizorilor asupra trecutului au jucat un rol hotărâtor, ci și contextul politic sau libertatea de creație din spațiul artistic. Acest topos a putut fi mai mult sau mai puțin plasat pe diferitele niveluri ale unei negocieri comunicative (*kommunikative Aushandlung*): de la nivelul producției de film, la cel al imaginii în mișcare până la critica de film și receptarea de către public. Cu toate acestea, discursurile de acest tip au trebuit să rămână de multe ori în cadrele prestabilite sau acceptate ale politicii memoriei. Dincolo de acești factori care au determinat modificarea reprezentării de sine a regimului, aceia care au impus necesitatea unei astfel de modificări, făcând ca sistemul ordinii politice să se clatine, au fost mai întâi de toate momentele de cotitură și schimbările de curs din întregul bloc sovietic.

Un moment de cotitură care a pornit din interior, însă care a avut un ecou amplu, a fost moartea lui Stalin la 5 martie 1953. Regimul totalitar și cultul personalității lui Stalin, precum și reprezentarea de sine a socialismului propagată de el a trebuit redefinită acum de un nou lider de partid. Discursul secret al lui Nikita Hrușciov la al XX-lea Congres al PCUS în februarie 1956 a inițiat un nou curs, cel al destalinizării.<sup>546</sup> Aici ar trebui evidențiată negarea sau anularea „celuilalt” (din trecut) în definirea reprezentării de sine. Această perioadă de relaxare care a luat forme diferite în diversele țări socialiste<sup>547</sup> a fost

---

<sup>546</sup> Despre conceptele de „stalinizare”, „destalinizare”, periodizarea lor istorică și desfășurarea noului curs în diferite state socialiste a se vedea: Jan Foitzik, *Entstalinisierungskrise in Ostmitteleuropa*, în: Roger Engelmann, Thomas Großbölting, Hermann Wentker (Ed.), *Kommunismus in der Krise. Die Entstalinisierung 1956 und die Folgen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, pp. 35-60.

<sup>547</sup> Vezi: Dietrich Beyrau; Ivo Bock (Ed.), *Das Tauwetter und die Folgen: Kultur und Politik in Osteuropa nach 1956*, Bremen: Edition Temmen, 1988; Roger Engelmann, Thomas Großbölting, Hermann Wentker (Ed.), *Kommunismus in der Krise. Die Entstalinisierung 1956 und die Folgen*, Göttingen: Vandenhoeck &



numită după romanul omonim al lui Ilia Ehrenburg „Dezghetu”. Însă politica lui N. Hrușciov s-a dovedit contradictorie, fiindcă pe de-o parte a inițiat o etapă de liberalizare în urma căreia a avut loc o fisură în peisajul cultural între artiștii orientați spre reformă și cei conservatori, iar pe de altă parte, și-a înăsprit politica pentru a pune capăt neliniștilor din blocul de est.<sup>548</sup> Dacă aruncăm o privire asupra întregului bloc estic, se desprind câteva asemănări din modul în care s-a reacționat la acest nou curs în România și RDG. După înăbușirea sovietică a revoltei muncitorilor de la 17 iunie 1953, reacția la noul curs al lui Hrușciov în RDG nu a fost alta decât o atitudine de expectativă, de speranță din partea populației și una negativă din partea conducerii partidului. Walter Ulbricht și-a argumentat politica de distanțare (*Abgrenzungspolitik*) față de reformele sovietice și implicit aparenta impasibilitate față de trecut prin faptul că în RDG nu a existat stalinism și, drept urmare, nu era nevoie de un proces de destalinizare.<sup>549</sup> În România, Gheorghe Gheorghiu-Dej a fost de părere că a dat curs procesului de destalinizare încă din anul 1952, înainte de moartea lui Stalin,<sup>550</sup> excluzându-i din partid în același scop pe Ana Pauker, Vasile Luca și Teohari Georgescu. Însă sub pretextul destalinizării a inițiat, totuși, un nou val de epurare în cadrul partidului, în universități și alte instituții, înăspriind măsurile de represiune împotriva încercărilor izolate de solidarizare cu revoluția maghiară.<sup>551</sup>

Contradicțiile politicii memoriei și unilateralitatea istoriografiei în România pot fi ilustrate prin Plenara CC al PMR din 9-13 iunie 1958. Acest eveniment a dus la excluderea din partid a foștilor ilegaliști, care din pozițiile lor nesatisfăcătoare de până atunci au adus critici la adresa lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, în ton cu destalinizarea introdusă de N. Hrușciov.<sup>552</sup> Abia câțiva ani mai târziu, între 1958-1964, după ce s-au atenuat revoltele din blocul răsăritean s-a inițiat un proces de destalinizare, iar în România chiar un proces de derusificare care a dus la dizolvarea instituțiilor sovietice și modificarea toponimiei,

---

Ruprecht, 2008; Karen Laß, Vom Tauwetter zur Perestrojka. Kulturpolitik in der Sowjetunion (1953-1991), Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2002.

<sup>548</sup> Vezi: Laß, Vom Tauwetter zur Perestrojka, pp. 44-98.

<sup>549</sup> Bernd Florath, Das lange Jahr 1956. Die Wandlungen des Robert Havemann, în: Engelmann/ Großbölting/ Wentker (Ed.), Kommunismus in der Krise, pp. 391-406, aici: p. 398. Cf. reacția intelectualilor și cineștilor în: Schittly, Zwischen Regie und Regime, S. 70-77; Poss/ Warnecke (Hrsg.), Spur der Filme, S. 67-71.

<sup>550</sup> Dan Cătănuș, Regimul comunist și problema intelectualității (1956-1965), în: Cătănuș (Ed.): Intelectuali români în arhivele comunismului, pp. 45-73, aici: p. 50.

<sup>551</sup> Vezi: document 124: „1956 octombrie 30, [Timișoara]. Memoriu manuscris ce conține cererile studenților din Timișoara, formulate cu ocazia mișcărilor studențești izbucnite în contextul Revoluției din Ungaria”, sursa: ACNSAS, Fond Penal, Dosar 799, vol. 5, ff. 5-6, aici: pp. 538-539; document 127: „1956 noiembrie 23, București. Ședința cu instructorii teritoriali ai CC al PMR [...], aici: pp. 544-556, ș.a. în: Berindei/ Dobrinu/ Goșu (Ed.), Istoria Comunismului din România. Documente, Vol. I.

<sup>552</sup> Alina Tudor, Dan Cătănuș (Ed.), Amurgul ilegaliștilor, Plenara PMR din 9-13 iunie 1958, București: Vremea, 2000.



precum și la o ruptură în istoriografie.<sup>553</sup> Acest proces a culminat cu „declarația de independență” din anul 1964, în timp ce în RDG ridicarea Zidului Berlinului a reprezentat apogeul discursului reformat. Cu toate acestea, perioada dezghețului a însemnat o răsturnare de situație care a făcut întreg blocul de est să se clatine. În acest context, cursul politicilor culturale ale României și RDG pendula între liberalizare și represiune, fiind întrerupt de un nou moment de cotitură odată cu „Tezele din iulie” 1971 și „Kahlschlag”-ul (înghețul) cultural din 1965.

---

<sup>553</sup> Vezi: document 185: „1963 septembrie 9, București. În contextul răcirii relațiilor dintre conducerile PMR și PCUS și al derusificării instituțiilor [...]”, sursa: ANIC, Fond CC al PCR – Secția Propagandă și Agitație, Dosar 9/1963, ff. 20-26, aici: pp. 762-765; document 192: „1965 martie 8-9, București. Referat și situație statistică prezentate de Petre Lupu conducerii PMR privind aplicarea deciziilor de schimbare a numelor unor instituții, străzi, localități în contextul rescrierii istoriei partidului și al recuperării istoriei naționale pentru legitimarea acestuia”, sursa: ANIC, Fond CC al PCR – Secția Administrativ-Politică, Dosar 17/1962, ff. 59-75, aici: pp. 784-788, în: Berindei/ Dobrinu/ Goșu (Ed.), *Istoria comunismului din România*, Vol. I.



## 2.1. *Stärker als die Nacht* [Slatan Dudow, 1954]

### 2.1.1. Acțiunea filmului și contextul istoric

Ca replică la epopeea cinematografică *Ernst Thälmann* realizată de Kurt Maetzig, regizorul Slatan Dudow a filmat în aceeași perioadă *Stärker als die Nacht*,<sup>554</sup> un film care presupunea transpunerea luptătorului comunist în rezistență de pe pedestalul eroului într-un context al relațiilor interumane cotidiene. Din acest punct de vedere, pelicula s-a încadrat într-o mai mare măsură noului curs al perioadei dezghețului decât erei staliniste.<sup>555</sup> Continuând pe aceeași linie politică, filmul de tranziție înfățișează rezistența activă a familiei Löning de la preluarea puterii de către național-socialiști până la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, urmat de optimismul perioadei postbelice. Ca membru de partid, Hans Löning (Wilhelm Koch-Hooge) este arestat de trupele SA și dus într-un lagăr de concentrare în urma incendierii Reichstagului și unei acțiuni de răspândire a manifestelor. După șapte ani de încarcerare, se întoarce acasă și vede în invazia Uniunii Sovietice de către Germania oportunitatea de a continua lupta împotriva regimului național-socialist prin alte acțiuni clandestine. După ce este încarcerat din nou, este condamnat în cele din urmă la moarte, în contextul în care Armata Roșie aflată în ofensivă se apropia tot mai mult.

Regizor de filme politice, Slatan Dudow a încorporat și în *Stärker als die Nacht* un număr semnificativ de evenimente istorice cruciale cu privire la persecutarea și rezistența KPD. Aceste *grand narratives* variază de la preluarea puterii de către național-socialiști, incendierea Reichstagului, debutul Războiului Mondial și, legat de acesta, păstrarea sub tăcere a Pactului Hitler-Stalin, până la invazia Uniunii Sovietice, intrarea Armatei Roșii și victoria socialismului. Acestea sunt marcate de acte simbolice, precum arborarea steagului nazist la ferestre, folosirea documentară a marcajelor pe hartă și știrilor radiodifuzate, prin dialog sau chiar prin reprezentare directă. Prizonieri cu uniforme în dungi care se deplasează în marș intonând *Moorsoldaten-Lied*\* sugerează represiunea dar și cântecul ca formă de rezistență în lagărele de concentrare, deși în restul filmului lagărul se rezumă la câteva apariții sporadice. Cei șapte ani de *Schutzhaft*\* ai lui Hans Löning au fost disimulați prin procedee cinematografice de comprimare a timpului, astfel încât suferința

---

<sup>554</sup> Klaus Wischniewski, Chefdramaturg, în: Poss/ Warnecke (Ed.), *Spur der Filme*, p. 129.

<sup>555</sup> Schittly, *Zwischen Regie und Regime*, p. 91.

\* Cântecul deținuților din lagărele de concentrare germane.

\* Detenție de protecție prin care se urmărea protejarea societății germane de persoanele indezirabile fără necesitatea unei hotărâri judecătorești.



prizonierilor sau chiar structura socială a sistemului lagărelor nu sunt reprezentate filmic. Chiar și în mod retrospectiv, Hans Löning refuză să povestească experiența suferinței sale în lagăr. Faptul că reprezentarea cinematografică a Holocaustului a fost înlăturată din discursul oficial privind trecutul recent cel puțin în primii ani ai RDG, a fost subliniat mai târziu de Klaus Wischnewski, dramaturg-șef la DEFA (1960-1964):

„Natürlich kennen wir aus unserer Gesamtbehandlung des antifaschistischen Widerstands und des Faschismus-Themas diese ritualisierte Prioritätensetzung: Wo ist der Kommunist, wo der Sozialdemokrat, der nicht ganz so gut ist, wo ist der Verräter usw. - Und die nur-jüdische Thematik war offiziell nicht so gefragt, weil nach Helden gesucht wurde.“<sup>556</sup>

„Bineînțeles, cunoaștem din abordarea generală a rezistenței antifasciste și a temei fascismului această stabilire ritualică a priorităților: unde se află comunistul, unde social-democratul, care nu este atât de bun, unde este situat trădătorul etc. - Iar din punct de vedere oficial, tematica evreiască nu a fost atât de abordată, pentru că se căutau eroi.“ (t.a.)

În acest sens, în *Stärker als die Nacht* predomină rezistența activă a oamenilor obișnuiți sub conducerea KPD, care variază în mod similar de la discursuri politice și întâlniri clandestine până la instigări la greve și acțiuni de diseminare a manifestelor. Uniunea Sovietică rămâne în acest context singurul îndrumător și „frate mai mare“, în funcție de directivele căruia sunt orientate acțiunile luptătorilor în rezistență. În această epopee a omului mărunț, destinele obișnuite se îmbină cu evenimentele majore, ridicându-se astfel la rang de acte de eroism.

### **2.1.2. Personajele filmice: luptătorii comuniști în rezistență (*die kommunistischen Widerstandskämpfer*)**

Plasați într-un complex de personaje reprezentând oameni obișnuiți, protagoniștii Hans și Gerda Löning (Helga Göring) sunt diferențiați aproape în mod tezig de alte tipuri de personaje precum oponenți politici pasivi, susținători pasivi ai regimului (*Mitläufer, bystander*) sau chiar trădători. Încă din prima scenă, Hans Löning este prezentat ca membru KPD Hamburg care, aflând de la soția sa de preluarea puterii de către național-socialiști, reacționează numaidecât prin convocarea unei adunări KPD și prin acțiuni de răspândire a manifestelor. Atât la adunarea KPD, cât și în fabrică sau în urma incendierii Reichstagului, acesta ține discursuri mobilizatoare, menite să instige muncitorii la o „grevă împotriva lui Hitler“ (t.a./ „Streik gegen Hitler“). Sub forma lozincii „Hitler heißt Krieg!“ („Hitler înseamnă război!“), acesta subliniază pericolul sporit și prin urmare necesitatea

---

<sup>556</sup> Klaus Wischnewski, Chefdramaturg, în: Poss/ Warnecke (Ed.), *Spur der Filme*, p. 138.



separării față de social-democrația ezitantă.<sup>557</sup> Dezamăgit, se plânge de letargia celorlalți, de lupta muncitorilor împotriva altor muncitori și de trădarea SPD. În cursul valurilor de arestări, acesta este adus în lagăr împreună cu tovarășul său de luptă, Erich Bachmann (Kurt Olligsmüller), după care reia rezistența activă, îndeosebi în urma invaziei Uniunii Sovietice.

Din diferitele sale *roluri sociale*, Hans Löning este plasat în prim-plan ca membru KPD și conducător al grupării de rezistență, o activitate care nu îl compromite doar pe Löning, mecanicul din fabrica metalurgică din Hamburg, ci îi este contrară și lui Löning soțul și tatăl. Însă acest conflict a fost rezolvat într-o manieră indispensabilă la acea vreme, prin politizarea sferei private. Când empatica „tovarășă” Gerda a trebuit să aștepte după Hans la început zece luni, iar mai apoi șapte ani, fiind nevoită să se descurce ca mamă singură, ea a fost conștientă de „cauza măreață”. Cu aceeași resemnare obedientă reacționează și la amânarea concediului de familie de către Hans, în urma invadării Uniunii Sovietice, acesta invocând motivul că: „Ich meine die Sowjetunion ist ... unsere Sowjetunion. Da haben wir im Kommunismus alles andere zu tun als im Urlaub zu gehen“/ „Ce vreau să spun e că Uniunea Sovietică este...Uniunea noastră Sovietică. În comunism avem de făcut cu totul altceva decât să mergem în concediu“ (t.a.) [11.08.03-11.08.09]. Însă Hans Löning încearcă să își justifice absența ca membru al familiei, folosindu-se de argumente politice, vizionare: „Dann schreibt er noch, wenn ich mich einsam fühl’oder niedergeschlagen, dann soll ich an meinem großen Bruder denken“/ „Și mai scrie că atunci când mă simt singură sau deznădăjduită trebuie să mă gândesc la fratele meu mai mare“ (t.a.) [10.41.02-10.41.33] sau „Genosse Löning, das Leben *ist* schön. Schau doch mal das Meer und die Sonne und da unten [...] der Klaus Peter. Und wir sind jung und liebhaben uns auch. Und die Arbeit geht vorwärts, die Partei wird immer stärker. Soll das Leben nicht schön sein?“/„Tovarășă Löning, viața *este* frumoasă. Privește spre mare sau soare și acolo jos [...] la Klaus Peter. Iar noi suntem tineri și ne iubim totodată. Iar munca merge înainte, Partidul devine din ce în ce mai puternic. Nu-i așa că viața e frumoasă?“ (t.a.) [11.34.15-11.35.34]. Această scenă plasată la Marea Baltică a fost evaluată negativ de către criticii de film din cauza dialogului emfatic, asupra căruia se va reveni. Înainte de executarea sa, în urma unui nou val de arestări, Hans Löning motivează într-un ultim discurs și într-o scrisoare adresată soției sale Gerda rezistența activă comună „pentru aceeași cauză măreață, pentru mulți dintre tovarășii mei din Germania, nenumărații mei tovarăși din Uniunea Sovietică și alte

---

<sup>557</sup> [10.09.00.13 – 10.09.15.13]; [10.11.00.16 – 10.11.11.13]; [10.15.32.24].



țări ale Europei care au căzut sub nașiști. Pentru fericirea și libertatea patriei mele și a altor națiuni. [...] Am luptat pentru o Germanie nouă, socialistă“, fiindcă „nimeni nu a iubit mai mult soarele decât noi.“ (t.a./ „für dieselbe große Sache, für die vielen meiner Genossen in Deutschland, meiner unzähligen Genossen in der Sowjetunion und in den anderen Ländern Europas, die unter die Nazis gefallen sind. Für das Glück und die Freiheit meiner Heimat und anderer Völker. [...] Ich habe für ein neues, sozialistisches Deutschland gekämpft“, denn „niemand liebte die Sonne mehr als wir“) [11.43.32-11.48.31].

În raport cu familia Löning care luptă activ, familia ambivalentă Bachmann și familia Globig ca susținători pasivi ai regimului (*Mitläufer*) sunt adesea contrastate prin montaje paralele. Conflictul dintre dorința unei vieți private lipsite de griji și înfăptuirea convingerilor ideologice prin sacrificiu de sine este caracteristic lui Lotte (Rita Gödikmeier) și Erich Bachmann (Kurt Olligmüller). Lotte reprezintă o tipologie des întâlnită în filmele anilor '50, aceea a femeii slabe, al cărei impuls vital determină tendința spre adaptare la situația politică existentă, diminuând elanul acțiunilor clandestine ale luptătorilor în rezistență sau punându-le sub semnul întrebării.<sup>558</sup> Relația conflictuală astfel rezultată dintre Lotte și Erich Bachmann duce în cele din urmă la căutarea refugului în persoana trădătorului Ernst Nohl (Harald Halgardt). Personaj oscilant, aceasta se întoarce în cele din urmă la lupta în rezistență, ceea ce îi conferă un caracter puternic moralizator față de personajul slab al lui Ernst Nohl.

Un exemplu elocvent de susținători pasivi ai regimului (*Mitläufer*) este familia Globig (Heinz Hinze, Gertrud Brendler). Aflate sub masca apoliticului, personajele negative sunt reduse până la caricatură ca persoane oportuniste, susținătoare ale ordinii național-socialiste, fiind prezentate astfel într-un pronunțat antagonism cu familia Löning. Înfrângerea familiei Löning alternează cu evoluția socială a familiei Globig. Montaje paralele îi înfățișează pe Hans Löning și Erich Bachmann ca prizonieri în lagăr, în timp ce familia Globig sărbătorește pe de-o parte noul loc de muncă profitabil al domnului Globig, iar pe de alta, pe fiul lor, adept „Blut und Ehre“ („Sânge și onoare“) în Hitlerjugend. Într-un final, mobilizarea băiatului mai mare la război corespunde cu eliberarea protagonistului Hans Löning din lagăr [10.36.38-10.40.25]. O altă paralelă care se desfășoară de data aceasta în plan discursiv vizează transmiterea unui mesaj de avertizare cu privire la pericolul iminent chiar și persoanelor apolitice din național-socialism. În timp ce Gerda îi

---

<sup>558</sup> A se vedea spre exemplu: *Damals in Paris* [Carl Ballhaus, 1956]; *Wo du hingehst* [Martin Hellberg, 1957]; Martha Vierbreiter în *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* [Kurt Maetzig, 1954] și alte personaje secundare.



transmite acest mesaj doamnei Globig, care s-a declarat inițial apolitică, aceasta insistă din nou – o scenă ulterioară prezentându-le pe ambele femei printre ruinele caselor – asupra faptului că pierderile în urma războiului sunt inevitabile atât pentru persoanele politice, cât și pentru cele apolitice. Formularea moralizatoare a mesajului anti-război face referire la actualitatea imediată a relațiilor Est-Vest și subliniază importanța implicării politice „corespunzătoare“ prezentată în paralel cu susținerea tacită (*Mitläufertum*) a unui regim înfrânt. Situarea protagoniștilor și totodată a personajelor pozitive Hans și Gerda Löning în centrul acțiunii filmice nu împiedică însă prezentificarea întregului ansamblu de personaje, spectatorilor oferindu-li-se posibilitatea de identificare cu fiecare din aceste tipuri de comportament. Montajul paralel și imaginile în prim-plan întăresc diferitele perspective ce permit identificarea cu fiecare tip de personaj, nelipsit de însușiri moralizatoare, sentențioase.

Relația de identificare spectator-personaj (*identifikatorische Nähe*) este articulată în jurul oponentului activ, a muncitorului și funcționarului de partid Hans Löning. Acest lucru se realizează în trei moduri: la nivelul conținutului protagonistul exercită o funcție integratoare în calitate de conducător al grupării de rezistență, cu care include sau exclude alte personaje în lupta clandestină. La nivelul esteticii cinematografice, pe de altă parte, focalizarea se realizează în principal pe personajul Hans Löning prin imagini în prim-plan și gros-plan, precum și într-un ușor contraplonjeu al unghiului de filmare. De remarcat aici câteva momente în care zoom-ul rapid asupra chipului lui Hans este dublat la nivelul dialogului de expresia „Nächstes Mal kostet es den Kopf“/ „Acest lucru te va costa viața“ (t.a.), sugerând o focalizare internă ușor fragmentată.<sup>559</sup> În continuare, privirea directă a protagonistului în cameră semnalează o ruptură a convențiilor stilistice, ce întrerupe procesul de identificare spectator-personaj, determinând o anumită distanțare. În cele din urmă, pentru construirea relației de identificare spectator-personaje (*identifikatorische Nähe*) este esențială distribuirea actorului Wilhelm Koch-Hooge în rolul personajului Hans Löning. Rolurile sale anterioare în *Geheimakten Solvay* [Martin Hellberg, 1952] dar și cele din filmele ulterioare, precum *Sie nannten ihn Amigo* [Heiner Carow, 1958], *Im Sonderauftrag* [Heinz Thiel, 1959], *Leute mit Flügeln* [Konrad Wolf, 1960] și altele, au

---

<sup>559</sup> Această metaforă apare în trei scene diferite, după eliberarea lui H. Löning din lagărul de concentrare: [10.42.10/ 10.51.00-10.51.18/ 10.54.02-10.54.30]. După invazia Uniunii Sovietice, metafora apare în sens invers, fiind rostită de data aceasta de Hans Löning: „Das kostet sie den Kopf“ (t.a. „Acest lucru îi va costa viața“/ Kopf = cap), în timp ce la nivel vizual se păstrează mișcarea aparatului de filmat, zoom-ul pe chipul protagonistului: [11.07.13]. În paralel, metafora decapitării (*Kopf-Metapher*) apare și în legătură cu personajul trădătorului Eduard Nohl: [11.29.16].



conturat tipul „eroului proletar“,<sup>560</sup> oferind spectatorilor posibilitatea de recunoaștere (*Wiedererkennung*).

Pe de altă parte, punctele de cotitură dramaturgice nu sunt determinate nici de Hans Löning, nici de celelalte personaje principale, ci depind în principal de evenimente istorice ca preluarea puterii de către Hitler, incendiarea Reichstag-ului, izbucnirea Războiului sau invazia Uniunii Sovietice, ș.a., în funcție de care personajele filmice își adaptează atitudinea și acțiunile. Construcția narativă cronologică, a cărei liniaritate este întreruptă pe alocuri atât prin secvențe eliptice și *bridging shots* reprezentând harta geopolitică sau *Moorsoldaten-Lied*, cât și prin vocea din off a naratorului extradiegetic<sup>561</sup> sau prin întrebuițarea materialului documentar, fragmentează ușor acțiunea filmului, însă nu creează acel efect de distanțare. Dimpotrivă, se realizează mai degrabă o implicare emoțională a spectatorului prin muzica eroică, creatoare de suspans și prin acel raport al *identifikatorische Nähe*.

### 2.1.3. Negocierea trecutului: producția filmului

Prin acest proiect cinematografic s-a articulat încă din timpul conceperii scenariului literar „Weg durch die Nacht“<sup>562</sup> reprezentarea în premieră, pe de-o parte, a clasei muncitorești în lupta de rezistență împotriva național-socialismului și, pe de alta, suferințele îndurate într-un lagăr de concentrare. Însă această apreciere se explică doar în măsura în care filmele-*Thälmann* se reduc exclusiv la reprezentarea liderului de partid sau dacă se ia în considerare încercarea din acel moment de a finaliza *Stärker als die Nacht* înaintea producțiilor-*Thälmann*. Deși realizarea celor două filme a fost aproape concomitentă, *Stärker als die Nacht* s-a dovedit în cele din urmă a fi o replică la epopeea eroică a regizorului Kurt Maetzig. Spre deosebire de filmele-*Thälmann*, prin intermediul cărora se construise legitimitatea politicii-SED, în cazul producției *Stärker als die Nacht* negocierea trecutului recent s-a realizat cu mai puțină rigiditate.

Cu toate acestea, trecerea spre rezistența cotidiană a clasei muncitorești și întrebarea ivită astfel privind posibilitățile de identificare, pe de o parte, și conformitatea cu realitatea, pe de altă parte, s-a dovedit problematică, în măsura în care publicul trebuia să se recunoască în tipologiile acestor personaje.

---

<sup>560</sup> Vezi: BArch, FILMSG 1/16107, Filmmappe – „Stärker als die Nacht“, Werbeheft.

<sup>561</sup> Insert *voice-over*: „Deutschland“: [10.02.29.00/ 10.23.59.04/ 10.40.24.19/ 11.40.38.24].

<sup>562</sup> Kurze Zusammenfassung der Besprechung des literarischen Szenariums von Jeanne und Kurt Stern „Weg durch die Nacht“ in der Dramaturgie am 21.12.1953, pp.1-3, în: BArch DR 117/26385, Teil 3v.4, Ablieferungsverzeichnisse: Diskussionen.



În urma discuțiilor preponderent pozitive asupra scenariului literar, desfășurate în cadrul Consiliului artistic (Künstlerischer Rat), au apărut diferențe de opinie în cadrul reuniunii secției de dramaturgie (Dramaturgie) din data de 21.12.1953,<sup>563</sup> acestea făcând trimitere îndeosebi la reprezentarea ideatică a rezistenței comuniste. Remarcile dramaturgului-șef DEFA, Karl-Georg Egel, au vizat extinderea activităților clandestine în a doua parte a filmului dincolo de acțiunile de răspândire a manifestelor, motivarea luptei pentru salvarea poporului suferind în război precum și sublinierea principiului exterminării în lagărul de concentrare, care prin *Moorsoldaten-Lied* nu a fost surprins destul de concret. Cu aceste propuneri de modificare în vedere, regizorul și autorii trebuiau să lucreze în continuare la scenariu.<sup>564</sup> Observațiile ulterioare s-au referit pe de-o parte la creșterea suspansului după eliberarea din lagăr a lui Hans Löning. Astfel, reluarea activității ilegale trebuia legată de creșterea pericolului și a tensiunii, precum și de potențarea conflictului ulterior dintre Hans și Gerda Löning.<sup>565</sup> Totodată, se critica tonul acuzator-propagandist, concretizat pe de-o parte prin limbajul agitator al eroilor,<sup>566</sup> iar pe de alta, prin reprezentarea negativă a familiei Globig. Construite drept „personaje de identificare“ (*Identifikationsfiguren*), membrii familiei Globig trebuiau să permită acelor spectatori care au jucat un rol similar în trecut să adopte o „poziție autocritică.“<sup>567</sup> Însă divergențele reale s-au materializat în urma criticilor aduse de dramaturgii Erhard Mai, Ilse Langosch și Martha Fürmann, invitați ulterior să își prezinte în scris viziunea în fața conducerii dramaturgice. Erhard Mai a plasat întreaga abordare cinematografică sub critica schematismului, argumentând că problematica socială nu a fost redată prin destine individuale, ci invers, tipologiile individuale ale personajelor s-ar fi construit pe baza problemelor centrale.<sup>568</sup> Un punct de referință demn de menționat adus în discuție de Martha Fürmann și căruia i s-au opus vehement ceilalți participanți a fost legat de unitatea națională a Germaniei. Prin reprezentarea luptătorilor în rezistență acționând în mod izolat „s-a adus în prim-plan ceea ce separă, nu aspirațiile Frontului Național“ astfel încât „acest film nu folosește cu nimic în

---

<sup>563</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>564</sup> *Ibidem*.

<sup>565</sup> Gen. Reinecke, Gen. Wille, Gen. Brückner, în: Kurze Zusammenfassung der Besprechung des literarischen Szenariums von Jeanne und Kurt Stern „Weg durch die Nacht“ in der Dramaturgie am 21.12.1953, p. 2, în: BArch DR 117/26385, Teil 3v.4.

<sup>566</sup> Gen. Neumann, în: Kurze Zusammenfassung der Besprechung des literarischen Szenariums von Jeanne und Kurt Stern „Weg durch die Nacht“ in der Dramaturgie am 21.12.1953, p. 2, în: BArch DR 117/26385, Teil 3v.4.

<sup>567</sup> Gen. Reinecke, Kurze Zusammenfassung der Besprechung des literarischen Szenariums von Jeanne und Kurt Stern „Weg durch die Nacht“ in der Dramaturgie am 21.12.1953, p. 2, în: BArch DR 117/26385, Teil 3v.4.

<sup>568</sup> Erhard Mai, Diskussionsbeitrag zu „Weg durch die Nacht“, o.D., în: BArch DR 117/26385, Teil 3v.4.



lupta pentru unitatea Germaniei.“ (t.a./ „man das Trennende gegenüber den Bestrebungen der Nationalen Front in den Vordergrund stelle(n)“ so dass „dieser Film im Kampf um die Einheit Deutschlands nichts nütze(n)).“<sup>569</sup> În luarea sa de poziție, această viziune critică a fost extinsă și asupra diferențierii deficitare între relațiile politice și sociale, asupra lipsei ilustrării modificărilor tactice ale NS, KPD și ale clasei muncitorești și în general a dezvoltării poporului german.

„Kommt das auch nur annähernd im vorliegenden Werk zum Ausdruck? Hier kämpft ein kleines Händchen KPD-Mitglieder völlig isoliert gegen die Faschisten. Sie selber werden von den Dingen ständig überrascht [...], reagieren ungeschickt und naiv [...]. Außer Herstellen und Verteilen von Flugblättern erleben wir kaum etwas vom Kampf der Arbeiterklasse gegen Hitler [...].“<sup>570</sup>

„Apare într-o oarecare măsură în opera de față? Aici luptă o mână de membri KPD, complet izolați, împotriva fasciștilor. Ei înșiși sunt surprinși de diferite lucruri [...], reacționează în mod neîndemânatic și naiv [...]. În afară de producția și distribuirea manifestelor nu asistăm la nimic din lupta clasei muncitoare împotriva lui Hitler [...].“ (t.a.)

Din aceeași perspectivă evidențiază și Ilse Langosch reprezentarea inadecvată a rolului de conducere al partidului comunist, în ciuda mărturisirii acesteia de a nu fi trăit direct acele vremuri ale acțiunii filmului.<sup>571</sup>

Negocierea ulterioară a trecutului recent și a toposului rezistenței comuniste inerent acestuia a fost mai puțin relevantă, în măsura în care, dincolo de divergențele sus-numite, s-a ajuns la un consens general de a continua proiectul cinematografic cu modificările necesare pentru a putea sărbători premiera la data planificată – 12.09.1954 – de ziua comemorării victimelor fascismului și până la alegerile populare din luna octombrie a aceluiași an.<sup>572</sup>

După ce Kurt și Jeane Stern au lucrat la el 18 luni,<sup>573</sup> scenariul a fost predat la 23.02.1954 și aprobat la 10.03.1954. Accelerarea filmărilor s-a evidențiat prin elaborarea primului plan de filmare (*Drehplan*) înaintea finalizării scenariului, și prin faptul că personajul Lotte Bachmann era încă nedistribuit la patru săptămâni de la începerea filmărilor.<sup>574</sup> Problematică a fost de asemenea colaborarea dintre Departamentul de

<sup>569</sup> Kurze Zusammenfassung der Besprechung des literarischen Szenariums von Jeanne und Kurt Stern „Weg durch die Nacht“ in der Dramaturgie am 21.12.1953, p. 3, în: BArch DR 117/26385, Teil 3v.4.

<sup>570</sup> Marta Fürmann, Diskussionsbeitrag zum „Weg durch die Nacht“, Babelsberg, 8.1.1954, p. 3, în: BArch DR117/26385, Teil 3v.4.

<sup>571</sup> Ilse Langosch, Stellungnahme, Babelsberg, 29.12.1953, în: BArch DR 117/26385, Teil 3v.4.

<sup>572</sup> Stellungnahme Fischerproduktion, Babelsberg, 17.8.1955, în: BArch DR 117/23038, Hauptbuchhalter; Mitteilung Fischer Produktion an den Kollegen Slatan Dudow (abgeschickt auch an Rodenberg – Leiter der HV Film, A. Ackermann, Finanzministerium), 7.2.1955, BArch DR 117/32823, T.4/5.

<sup>573</sup> BArch, FILMSG 1/16107, Filmmappe „Stärker als die Nacht“, Inhalt.

<sup>574</sup> Stellungnahme Fischerproduktion, Babelsberg, 17.8.1955, în: BArch DR 117/23038, Hauptbuchhalter.



distribuție (*Besetzungsabteilung*) și regizorul Slatan Dudow, care nu a ținut cont de propunerile pentru distribuția actorilor, căutând pe cont propriu actori de la teatru.<sup>575</sup> Acest lucru a dus la împovărarea angajaților, a căror remunerare pe baza unui bonus a fost refuzată însă de către Ministerul Finanțelor.<sup>576</sup>

#### 2.1.4. Negocierea trecutului: receptarea filmului

Filmul a avut premiera la data de 24.09.1954 și, conform datelor din „Berliner Zeitung“, a contat încă din primele trei zile pe prezența a mai bine de 25.000 de spectatori în Berlin.<sup>577</sup> În ciuda producțiilor anterioare despre Thälmann și altor filme DEFA, precum *Rotation* [Wolfgang Staudte, 1949] sau *Das Beil von Wandsbeck* [Falk Harnack, 1951], care, deși într-un mod mai puțin explicit, au abordat totuși lupta comunistă în rezistență, *Stärker als die Nacht* a fost celebrat, în sensul reuniunilor de producție, ca fiind primul film care a acoperit un gol în abordarea vizuală a subiectului antifascismului prin reprezentarea rezistenței din perspectiva comuniștilor.<sup>578</sup> Centrarea pe clasa muncitoare sublinia de data aceasta anonimitatea și umanitatea eroilor. Portretizând imaginea familiei luptătorilor comuniști în rezistență, familia Löning este prezentată în contrast cu alte tipuri de personaje, cum este cazul susținătorilor taciți ai regimului național-socialist din familia Globig și a caracterelor ezitante ale familiei Bachmann.<sup>579</sup>

Dincolo însă de clasificarea diferitelor tipare de comportament vizavi de ordinea politică, diferențierea rezistenței în sine a fost criticată. Cu toate acestea, aici s-a făcut trimitere doar sporadic la diferitele sale ramificații, care ar fi trebuit să ia în vizor nu doar clasa muncitoare, ci și cercul creștin sau al conservatorilor, opoziția în rândul tinerilor precum frații Scholl și nu în ultimul rând o definiție mai concretă a social-democraților.<sup>580</sup> Filmului i s-a reproșat, totodată, reprezentarea schematică a rezistenței, prin dialogul plat îndeosebi în scena de la Marea Baltică, prin referirea la prezent în montajul de la final

<sup>575</sup> Vezi: Betrifft: Film „Weg durch die Nacht“ – Rolle der Lotte, 13.5.1954; Besetzungsbüro Reiche an Herrn Produktionsleiter Fischer, 29.06.1954, în: BArch DR 117/30031, Bd. 31, Filmakten.

<sup>576</sup> Mitteilung Fischer Produktion an den Kollegen Slatan Dudow (abgeschickt auch an Rodenberg – Leiter der HV Film, A. Ackermann, Finanzministerium), 7.2.1955, BArch DR 117/32823, T.4 v. 5.

<sup>577</sup> BArch, FILMSG 1/16107, Filmmappe „Stärker als die Nacht“, Zeitungsausschnitte (ZA): „Sie behielten recht“, Peter Edel, BZ am Abend, 29.9.1954.

<sup>578</sup> BArch, FILMSG 1/16107, ZA: „Stärker als die Nacht“, Die Deutsche Filmkunst, 6/54; „Menschen, stärker als die Nacht“, Gerhard Rostin, Neue Zeit, 2.10.1954.

<sup>579</sup> BArch, FILMSG 1/16107, ZA: „Baustein zum Denkmal des deutschen Widerstandskampfes. Gespräch mit Nationalpreisträger Kurt Stern über den Film «Stärker als die Nacht»“, Lukas, Freie Presse, 11.9.1954; „Stärker als die Nacht“, Ulrich Blankenfeld, Sonntag, 26.9.1954; „Solche Lönings haben wir Tausende!“, Heinz Hofmann, National-Zeitung, 26.9.1954; „Sie behielten recht“, Peter Edel, BZ am Abend, 29.9.1954; „Menschen, stärker als die Nacht“, Gerhard Rostin, Neue Zeit, 2.10.1954; „Stärker als die Nacht“, Herman Müller, ND (Berliner Ausgabe), 2.10.1954.

<sup>580</sup> BArch, FILMSG 1/16107, ZA: „Menschen, stärker als die Nacht“, Gerhard Rostin, Neue Zeit, 2.10.1954; „Hans Löning blieb Sieger“, Hans Ulrich Eylau, Berliner Zeitung, 29.9.1954.



precum și prin inserturi de tip documentar inutile.<sup>581</sup> Folosirea cu predilecție a gros-planurilor în prezentarea lui Hans Löning nu a făcut decât să îi potențeze tonul său agitator. Lipsa unui conflict interior în urma deciziilor luate de acesta și unele deficiențe de autenticitate precum casa luminată în contextul mediului muncitoresc ar îngreuna totodată procesul de identificare a spectatorului cu personajul.<sup>582</sup> O susținere izolată cu privire la aceste critici se regăsește în „Sonntag“, unde se înregistrează o apreciere pozitivă, însă declarativă a gros-planurilor, a limitării la scenele esențiale prin fonduuri precum și a renunțării la suferința muncitorilor în favoarea „conștiinței de sine a părții celei mai avansate a clasei muncitorești.“ (t.a./ „Selbstbewußtsein(s) des fortgeschrittensten Teils der Arbeiterklasse“). Însă și aici, declarația politică din scena de la Marea Baltică și montajul de la final în stil documentar sunt văzute ca fiind directe și schematice.<sup>583</sup>

Negocierea trecutului în timpul producției filmului și de către instanța criticilor de film relevă modul în care transpunerea luptei de rezistență în cotidian atrage după sine întrebarea identificării spectatorilor, atât la nivelul reprezentării ideatice, cât și prin resorturile filmice. Astfel, dialogurile instigatoare și reprezentările schematice nu au fost necesare, întrucât i-ar fi invitat pe spectatori să adopte o atitudine negativă. Pe de altă parte, elementele filmice creatoare de distanță, cum sunt inserările materialelor documentare, erau de asemenea indezirabile, acestea întrerupând procesul de identificare și implicarea spectatorului în acțiunea filmului.

### 2.1.5. Considerații finale

Păstrându-și în continuare cadrul rigid, toposul luptătorului comunist în rezistență servea drept motiv de legitimare și construcție a trecutului (*Vergangenheitskonstruktion*) nu doar în reconfigurarea imaginii de sine a regimului, ci și în delimitarea față de cealaltă Germanie, relația cu aceasta înăsprindu-se în contextul Războiului Rece din anii '50. În mod concret, acest topos avea menirea să ofere posibilități de identificare cu atât mai mult, cu cât majoritatea populației din RDG trecuse în mod nemijlocit prin experiențele acestui trecut recent. Cu toate acestea, includerea conceptelor umaniste și aspectelor vieții cotidiene nu a determinat o atenuare sau o extindere ideatică a toposului, ci a reprezentat mai degrabă încercarea de adaptare a eroismului supraomenesc inerent luptătorului în

---

<sup>581</sup> BArch, FILMSG 1/16107, ZA: „Hans Löning blieb Sieger“, Hans Ulrich Eylau, Berliner Zeitung, 29.9.1954; „Sie behielten recht“, Peter Edel, BZ am Abend, 29.9.1954; „Stärker als die Nacht“, Die Deutsche Filmkunst, 6/54; „Stärker als die Nacht“, Herman Müller, ND (Berliner Ausgabe), 2.10.1954.

<sup>582</sup> BArch, FILMSG 1/16107, ZA: „Stärker als die Nacht“, Die Deutsche Filmkunst, 6/54; „Sie behielten recht“, Peter Edel, BZ am Abend, 29.9.1954; „Stärker als die Nacht“, Herman Müller, ND (Berliner Ausgabe), 2.10.1954.

<sup>583</sup> BArch, FILMSG 1/16107, ZA: „Stärker als die Nacht“, Ulrich Blankenfeld, Sonntag, 26.9.1954.



rezistență la specificul spectatorilor. În orice caz, această tendință a fost dublată de o concepție restrânsă a rezistenței, limitată la rolul de conducere al partidului comunist și excluzând orice alt partizanat cu o ideologie alternativă, inclusiv rolul social-democrației.

Negocierea trecutului recent era plasată mai degrabă în planul conținutului politic, cu atât mai mult, cu cât realismul socialist bine ancorat în peisajul cinematografic și cultural din acea perioadă limita aspectele privind estetica filmului la construirea procesului de identificare.

În calitate de susținător al filmelor socialiste, Slatan Dudow s-a dedicat studiului vieții cotidiene în rândul clasei muncitoare. Încă din timpul Republicii de la Weimar, acesta a realizat împreună cu Bertolt Brecht filmul-cult intrat în memoria colectivă *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?*. Spre deosebire de acesta, *Stärker als die Nacht* și-a găsit un ecou doar în măsura în care figura ca primă producție cinematografică-DEFA ce tratează lupta în rezistență din perspectiva comuniștilor, acest lucru asigurându-i nu doar prelungirea autorizației de către HV Film până în anul 1985,<sup>584</sup> ci și participarea la diferite retrospectiv cinematografe. Producțiile realizate de Slatan Dudow au rămas însă în umbra lui *Kuhle Wampe*.

În cele din urmă, în societatea din RDG în general și în peisajul cinematografic în particular nu se conturase vreun semn de optimism. Înăbușirea revoltei de la 17 iunie 1953 semnalase faptul că nu se vor lua măsuri de reformă. Dezghețul, la fel ca în România, se lăsa încă așteptat. Însă neliniștile care au urmat în blocul răsăritean au indicat faptul că reprezentarea de sine a socialismului devenea tot mai fluctuantă și că bazele de legitimare necesitau o schimbare. În acest sens au acționat mai târziu cineastii germani care, pentru a depăși criza de producție în cadrul DEFA, au primit din partea „instituțiilor de conducere și departamentelor responsabile de selectarea și evaluarea tematică (Lectorat, Dramaturgie, Consiliu artistic) din cadrul studiourilor VEB o perioadă de gândire pentru a urma noi căi artistice și a «cuceri» realitatea socială și istorică“ (t.a./ „Leitungsgremien und stofffindenden- bzw. begutachtenden Abteilungen (Lektorat, Dramaturgie, Künstlerischer Rat) der VEB-Studios eine Denkphase, um neue künstlerische Wege einzuschlagen und die gesellschaftliche und historische Realität zu «erobern».“).<sup>585</sup> Pe de altă parte, conducerea SED solicita, în contextul intensificării politicii germane, „producții cinematografe istorice de proporții“ (t.a./ „große filmische Historienpanoramen“, care însă s-au transformat în costisitoare „subiecte de război cu scene de masă.“ (t.a./ „Kriegssujets mit

---

<sup>584</sup> Vezi: Zusatzprotokolle zum Protokoll Nr. 207/65, în: BArch, 666 HV, Fiche 272.

<sup>585</sup> Heimann, Erinnerung als Wandlung, p. 49.



militärischen Massenszenen.“<sup>586</sup> În al treilea rând, unii regizori s-au străduit, totuși, să treacă dincolo de normele realismului socialist, îndreptându-și atenția spre neorealismul italian și Nouvelle Vague-ul francez, precum și spre unele filme rusești.<sup>587</sup> Scurta relaxare politică a înlesnit explorarea cinematografică a temelor marginalizate ale memoriei colective, în măsura în care „constrângerile discursive la consultările privind scenariul, [sau] cererile de modificări didactice și schematice, fie nu au fost urmate, fie au fost reduse considerabil.“ (t.a.)/ „die diskursiven Zwänge bei den Drehbuchberatungen, die Forderungen nach didaktisch-plakativen Änderungen entweder nicht befolgt oder doch weitgehend abgemildert wurden.“<sup>588</sup>

---

<sup>586</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>587</sup> *Ibidem*, p. 50. Cf. Oksana Bulgakowa, DEFA-Filme im Kontext der „neuen Wellen“ im osteuropäischen Film, in: Michael Wedel et al. (Ed.), DEFA international. Grenzüberschreitende Filmbeziehungen vor und nach dem Mauerbau, Wiesbaden: Springer, 2013, pp. 73-91.

<sup>588</sup> *Ibidem*, p. 59.



## 2.2. *Nackt unter Wölfen* [Frank Beyer, 1962/63] sau mitul Buchenwald: de la amintiri biografice la memoria oficială

### 2.2.1. Apariția romanului

*Nackt unter Wölfen* este ecranizarea romanului omonim al lui Bruno Apitz și redă în conformitate cu versiunea literară povestea unui copil evreu care, ascuns într-o valiză de către un bărbat, ajunge împreună cu un transport la Buchenwald. Doi deținuți cu funcție administrativă (*Funktionshäftlinge*), Andre Höfel (Armin Mueller-Stahl) și Rudi Pippig (Fred Delmare), iau hotărârea de a ascunde copilul în spațiul de depozitare a efectelor (*Effektenkammer*), punând astfel în pericol existența Comitetului internațional al lagărului (*Internationales Lagerkomitee* - ILK). Romanul și ecranizarea reliefează tocmai această dihotomie și eroismul membrilor comuniști din ILK, însă nu fără a înlătura amintirile alternative ale autorului. Bruno Apitz, care trecuse prin experiența Buchenwald și care din 1950 activase fără succes ca autor și dramaturg în cadrul DEFA, a încercat încă din anul 1954 să aducă materialul în discuție, lovindu-se însă de refuzul directorului general al studiourilor DEFA, Hans Rodenberg, conform căruia subiectul nu corespundea politicilor culturale din acea perioadă:

„[...] wir glauben, daß der Kampf gegen die westdeutsche Refaschisierung wirksamer an einem Stoff aus unseren Tagen abgehandelt wird. Ein Film, der nur im KZ spielt, ist in der Wirkung auf den Zuschauer von heute problematisch. Ein dreijähriges Kind im Mittelpunkt einer Filmhandlung [...] scheint uns nicht geeignet zu sein.“<sup>589</sup>

„[...] noi credem că lupta împotriva re-fascizării vest-germane poate fi tratată mai eficient printr-o temă din zilele noastre. Un film cu acțiunea situată integral într-un lagăr de concentrare este problematic în ceea ce privește efectul asupra spectatorului de azi. Situatrea unui copil de trei ani în centrul acțiunii filmice [...] nu ni se pare potrivită.“ (t.a.)

Drept urmare, Apitz a încercat să prelucreze ideea copilului din Buchenwald sub forma unui roman, a cărui apariție s-a dovedit a fi anevoioasă din cauza refuzului Uniunii Scriitorilor și reviziilor repetate ale editurii Mitteldeutscher Verlag, Halle (Saale), dar care s-a bucurat în cele din urmă de un succes surprinzător. Romanul publicat în anul 1958 a primit onoruri din partea statului, cum este Premiul Național, clasa a 3-a, bucurându-se de un număr mare de cititori, dar și de un ecou internațional, fiind tradus în mai bine de 30 de limbi.<sup>590</sup> La puțin timp după aceea, cu ocazia inaugurării memorialului de la Buchenwald,

<sup>589</sup> Aktenvermerk, Babelsberg, den 5.1.1955, BArch DR117/8745 SK.

<sup>590</sup> În RDG au fost vândute în total 1.105.000 de exemplare; în: Susanne Hantke, «Das Dschungelgesetz, unter dem wir alle standen.» Der Erfolg von «Nackt unter Wölfen» und die unerzählten Geschichten der



Bruno Apitz a scris o piesă radiofonică, iar mai apoi un scenariu pentru un film de televiziune difuzat în anul 1960 și care a avut de asemenea succes la public.<sup>591</sup>

Așadar, într-atât de puternică este impresia unei comenzi politice, încât Susanne Hantke a încercat prin intermediul unei documentări realizate după 1989 să demonstreze contrariul.<sup>592</sup> Dincolo de confruntarea cu propriul trecut, motivația lui Bruno Apitz de a scrie romanul despre Buchenwald se fundamentează pe un alt eveniment politic din anii '50. Lupta pentru putere dintre foștii membri KPD aflați în exilul sovietic, incluzând gruparea de conducere din jurul lui Walter Ulbricht, pe de o parte, și luptătorii în rezistență rămași în Germania și închiși în marea lor majoritate în lagăre, pe de altă parte, îi privea și pe comuniștii din Buchenwald. Acuzația că deținuții cu funcție administrativă (*Funktionshäftlinge*) nu ar fi activat în rezistență, ci dimpotrivă, prin sarcina delegată lor de administrare a prizonierilor ar fi colaborat de fapt cu SS-ul, acționând în interes propriu și astfel în detrimentul altora, a dus nu doar la discreditarea din punct de vedere moral a comuniștilor din Buchenwald, ci și la excluderea lor din pozițiile de conducere ocupate până atunci, la urmărirea lor penală și chiar la exilul în gulagul sovietic.<sup>593</sup> Deși au construit cea mai mare organizație subterană în sistemul de lagăre SS,<sup>594</sup> memoria comuniștilor din Buchenwald nu s-a potrivit conceptului de eroism al memorialului inaugurat în 1958 din cauza acțiunilor în rezistență puse sub semnul îndoielii. Bruno Apitz și-a propus să evoce tocmai aceste amintiri în romanul său, pentru a aduce o completare memoriei oficiale. Însă chiar dacă acești *Funktionshäftlinge* au trecut printr-o revizuire critică în interiorul partidului SED, o asemenea „critică salvatoare” invocată de Bruno Apitz în romanul său nu a putut ajunge la public.<sup>595</sup>

În sfârșit, un asemenea subiect nu corespundea memoriei oficiale RDG la începutul anilor '50 și nici nu trebuia adus în discuție atât timp cât comuniștii din Buchenwald erau discreditați politic, iar lagărul Buchenwald încă funcționa ca lagăr de internare sovietic pentru prizonieri de război și membrii nedorți ai opoziției. După reabilitarea tacită a prizonierilor și cu ocazia inaugurării memorialului de la Buchenwald, romanul „Nackt unter Wölfen” a fost folosit ca instrument politic pentru reprezentarea istorică oficială, în

---

Buchenwalder Kommunisten, în: Bruno Apitz, *Nackt unter Wölfen*, Berlin: Aufbau, 2012, pp. 515-574, aici: p. 518.

<sup>591</sup> „Lebensdaten von Bruno Apitz” în: Bruno Apitz, *Nackt unter Wölfen*, Berlin: Aufbau, 2012, pp. 513-514.

<sup>592</sup> Vezi: Hantke, «Das Dschungelgesetz, unter dem wir alle standen», pp. 515-574.

<sup>593</sup> Vezi: Ernst Busse, Erich Reschke (Lagerältester), Walter Bartel (lider în conducerea KPD și mai târziu liderul ILK – comitetul internațional al lagărului), în: Hantke, «Das Dschungelgesetz, unter dem wir alle standen», pp. 519-523.

<sup>594</sup> Hantke, «Das Dschungelgesetz, unter dem wir alle standen», p. 527.

<sup>595</sup> *Ibidem*, p. 562.



registru eroic, a lagărului de concentrare Buchenwald, însă doar după ce a fost supus unor modificări majore, atât stilistice cât și de conținut.<sup>596</sup> „Das ‘gesäuberte’ Buchenwald-Gedächtnis hätte von den ehemaligen Häftlingen in einigen Punkten in Frage gestellt werden können“<sup>597</sup>/ „Memoria ‘epurată’ a lagărului Buchenwald ar fi putut fi contestată în anumite puncte de foștii prizonieri“ (t.a.), amintirile lor alternative fiind tolerate abia mai târziu.<sup>598</sup> Experiența traumatică a prizonierilor, relația ambivalentă a comuniștilor cu SS-ul, asemănarea dintre personajele romanului și comuniștii discreditați în interiorul partidului, precum și prezentarea echivocă a „autoeliberării“ prizonierilor<sup>599</sup> erau indezirabile și prin urmare au fost excluse din roman.<sup>600</sup> În cele din urmă, „critica salvatoare“ pe care intenționa să o aducă romanul în mod empatic la adresa luptătorilor în rezistență s-a transformat în ridicarea acestora la rang de eroi.

„Apitz wollte nicht nur die Erfolge politischer Funktionshäftlinge bei widerständigen Aktionen herausstellen, sondern er wollte vor allem die zwiespältige Erfahrung ihrer Ohnmacht und ihres Ausgeliefertseins bei der Verrichtung der von der SS angeordneten Tätigkeiten zu einer Erzählung verdichten.“<sup>601</sup>

„Apitz a vrut să sublinieze nu doar reușitele acțiunii de rezistență a deținuților politici cu funcție administrativă (*Funktionshäftlinge*), ci să surprindă în povestire îndeosebi experiența ambiguă a pierderii conștiinței și a supunerii în executarea acțiunilor impuse de către SS.“ (t.a.)

Eroizarea s-a concretizat nu doar prin conținutul romanului, ci și prin plasarea lui strategică în cadrul festiv al sărbătorilor comemorative sau în curricula educațională, precum și prin extinderea sa mediatică asupra piesei radiofonice, producției televizate și cinematografice, iar în CSSR chiar și asupra artei teatrale. Difuzarea filmului televizat la data de 10 aprilie 1960, cu ocazia celei de-a 15-a aniversări a autoeliberării lagărului de concentrare de la Buchenwald limitase perioada de producție, influențând totodată calitatea artistică.<sup>602</sup> Regizorul Wilhelm Gröhl, căruia i se încredințase inițial proiectul, a fost înlocuit din cauza

<sup>596</sup> *Ibidem*, p. 547.

<sup>597</sup> Anne Barnert, *Die Antifaschismusthematik der DEFA. Eine kultur- und filmhistorische Analyse*, Marburg: Schüren, 2008, p. 95.

<sup>598</sup> În anul 1956 se adunase în jurul lui Walter Bartel un grup de foști deținuți ai lagărului din Buchenwald pentru a elabora propria poveste a supraviețuirii, însă acest proiect era considerat atunci o „posibilă concurență“ („potenzielle Konkurrenz“), putând fi reluat abia în anul 1960; în: Hantke, «Das Dschungelgesetz, unter dem wir alle standen», p. 550.

<sup>599</sup> „In der offiziellen Geschichtsschreibung zu Buchenwald galt der 11. April 1945 als der Tag der Selbstbefreiung der Häftlinge“ (t.a. „În istoriografia oficială legată de Buchenwald, data de 11 aprilie 1945 se considera ziua auto-eliberării deținuților“), în: Hantke, «Das Dschungelgesetz, unter dem wir alle standen», p. 547/p. 549.

<sup>600</sup> A se vedea modificările aduse romanului în: Hantke, «Das Dschungelgesetz, unter dem wir alle standen», pp. 538-553.

<sup>601</sup> Hantke, «Das Dschungelgesetz, unter dem wir alle standen», p. 561.

<sup>602</sup> Hans Müncheberg, *Vom Bildschirm ins Kino. Noch einmal «Nackt unter Wölfen» 1963*, în: Ralf Schenk (Ed.), *Regie: Frank Beyer, Berlin: Heinrich, 1995*, pp. 180-183, aici: p. 181.



intențiilor sale exagerate de Georg Leopold, care în decursul a trei luni era nevoit să realizeze producția sub forma unei „înscenări de studio după criteriile unei emisiuni live, completată de segmente filmice produse anterior“ (t.a./ „Studioinszenierung nach den Kriterien einer Live-Sendung, ergänzt durch vorproduzierte Filmteile“). „Succedarea mai lentă a scenelor“ (t.a./ „ruhigeren Szenenverlauf“), „ponderea mai mare a dialogului“ (t.a./ „größeren Dialoganteil“), dar mai ales universul personajelor deosebite filmul televizat de producția cinematografică apărută mai târziu.<sup>603</sup>

### 2.2.2. Negocierea trecutului: producția filmului

Filmul televizat s-a bucurat de succes în rândul publicului, fără a avea însă ecou pe plan internațional. De asemenea, pe cât de entuziastă se dovedea receptarea romanului, pe atât de hotărâtă devenea abordarea subiectului de către DEFA, aceasta bazându-se pe un succes similar în rândul publicului. Astfel, înainte de începerea filmărilor, DEFA s-a asigurat că difuzarea filmului televizat avea să fie întreruptă.

„Wir meinen, dass der Stoff von so großer politischer Bedeutung ist, dass er grösste internationale Verbreitung verdient. Um diese grosse Wirkung zu erzielen, bemühen wir uns um eine internationale Besetzung entsprechend den Nationalitäten der handelnden Figuren. [...] Um unseren Bemühungen keinen [...] Abbruch zu tun, bitten wir Sie sehr darauf hinzuwirken, dass nicht durch eine Wiederholung der nur teilweise technisch einwandfreien Fernsehaufzeichnung unsere Bevölkerung am späteren Besuch des Filmes desinteressiert wird.“<sup>604</sup>

„Considerăm că materialul este de o asemenea importanță politică, încât merită cea mai mare răspândire internațională. Pentru a atinge această eficiență ne străduim în vederea unei distribuții internaționale a actorilor, corespunzătoare naționalității fiecărui personaj. [...] Pentru a nu împiedica [...] eforturile noastre vă rugăm să interveniți astfel încât, prin repetarea versiunii TV ce corespunde doar parțial din punct de vedere tehnic, societatea noastră să nu prezinte dezinteres la vizionarea ulterioară a filmului.“ (t.a.)

Consternat în fața schimbării de curs din partea DEFA, Bruno Apitz își rezervase mai multă libertate de decizie în creația artistică, solicitând activitatea pe cont propriu, fără co-autor sau dramaturg DEFA, cât și libertatea de selecție a regizorului.<sup>605</sup> Însă în continuare se remarcă lipsa de consens între Apitz și studioul DEFA cu privire la elaborarea scenariului. Funcționarii culturali semnalau calitatea deficitară a creației sale, amintind disputa anterioară cu Bruno Apitz, când în anul 1955 s-a ajuns în fața instanței Uniunii

---

<sup>603</sup> *Ibidem*, p. 182.

<sup>604</sup> Brief von A. Wilkening an den Stellvertreter des Generalintendanten des Deutschen Fernsehfunks Gen. W. Fehlig, 10.4.1962, în: BArch DR117/25733, Korrespondenz, T.2 von 2.

<sup>605</sup> Aceste condiții au fost formulate de Bruno Apitz într-o scrisoare adresată în 6.5.1959 lui Albert Wilkening, pe atunci director general al studioului DEFA pentru filme de ficțiune (DEFA-Studio für Spielfilme), în: BArch DR117/25733 T.2 von 2.



Scriitorilor.<sup>606</sup> Chiar și regizorii vizați au refuzat proiectul: Slatan Dudow invocând asemănarea cu ultima sa producție *Stärker als die Nacht*, iar Wolfgang Langhoff înaintând alte obligații la teatru.<sup>607</sup>

În continuare, Albert Wilkening prezentase exposé-ul *Nackt unter Wölfen* regizorului Frank Beyer într-un moment în care cel din urmă se afla la al doilea său film cu acțiunea plasată în trecutul recent. Cu toate acestea, Beyer se străduia să păstreze o varietate stilistică și tematică în abordarea acestui subiect. Dacă *Fünf Patronenhülsen* [1960] încorporează tematica brigăzilor internaționale în Războiul Civil Spaniol în genul filmului western, producția *Königskinder* [1962] redă în cheie poetică povestea unui cuplu tânăr constrâns de lupta clandestină în împrejurări politice nefaste. După *Nackt unter Wölfen*, Frank Beyer revenea la trecutul postbelic de data aceasta sub forma unei comedii - *Karbid und Sauerampfer* [1964]. Regizorul se dezice de impresia unui „antifascism la comandă“ (t.a./ „verordneten Antifaschismus“),<sup>608</sup> deși nu și-a dorit să se „transforme într-un specialist în subiecte antifasciste“ (t.a./ „nicht zu einem Spezialisten für antifaschistische Themen entwickeln“).<sup>609</sup>

Aceste filme au apărut însă într-o perioadă de cotitură în creația cinematografică, în care DEFA își îndreptase în general atenția spre școala cinematografică poloneză în jurul lui Andrzej Wajda și Andrzej Munk, spre noul film ceh și, bineînțeles, spre filmele expresive rusești ale perioadei dezghețului, în timp ce în Republica Federală Germană prevaleau influențele noului val francez.<sup>610</sup> „Noua generație de regizori“ încerca să „reinterpreteze pe baza diferitelor mijloace formale și narative tematica principală a DEFA“ (t.a./ „die junge Regie-Generation auch das DEFA-Kernthema mit unterschiedlichen formalen und erzählerischen Mitteln neu zu interpretieren“).<sup>611</sup> Pentru schimbarea de paradigmă în reprezentarea cinematografică a trecutului recent figurau ca puncte de reper îndeosebi abordarea estetic-documentară a izbucnirii războiului în pelicula *Der Fall Gleiwitz*

---

<sup>606</sup> Mitteilung Rechtsabteilung (Staat) an Albert Wilkening, 5.10.1960, în: BArch DR117/25733 T.2 von 2.

<sup>607</sup> Brief vom Studiodirektor Albert Wilkening an Bruno Apitz, 27.06.1959, în: BArch DR117/25733 T.2 von 2; cf. Aktennotiz von Albert Wilkening an Wischniewski und Zunft, 21.11.1960, in der Frank Beyer und der Regisseur des tschechoslowakischen Films über Theresienstadt in Frage kommen, în: BArch DR 117/25940, Gesamtzusammenstellung.

<sup>608</sup> Frank Beyer, Wenn der Wind sich dreht. Meine Filme, mein Leben, München: Ullstein, 2002, p. 119.

<sup>609</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>610</sup> Johannes Roschlau, Inspiration für die DEFA: die «Neue Welle» in der CSSR, în: Kalter Krieg und Film-Frühling. Das Kino der frühen 1960er Jahre, cinefest, Internationales Festival des deutschen Film-Erbes, Hamburg, Berlin (et. al.), pp. 118-119.

<sup>611</sup> Olaf Brill/Johannes Roschlau, Netzbeschmutzer und Nazijäger: deutsch-deutsche Vergangenheitsbewältigung, în: Kalter Krieg und Film-Frühling. Das Kino der frühen 1960er Jahre, cinefest, Internationales Festival des deutschen Film-Erbes, Hamburg, Berlin (et. al.), pp. 80-81, aici: p. 81.



[Gerhard Klein, 1961] și povestea umoristică postbelică a lui Beyer *Karbid und Sauerampfer* [1964].<sup>612</sup>

Considerându-l mai mult ca o sarcină, Frank Beyer preluase romanul despre Buchenwald, fiind conștient de „reproșurile cu privire la calea comodă a retrospectivei“, ajungând însă la „concluzia că romanul lui Apitz se înscrie în afara considerațiilor înguste asupra actualității.“ (t.a./ „dem Vorwurf aus, den bequemen Weg der Retrospektive zu gehen, aber ich bin doch zur Ansicht gekommen, dass das Buch von Apitz ausserhalb von engen Aktualitätserwägungen steht“).<sup>613</sup> În comunicatele sale din presă, acesta justifică în mod repetat ecranizarea cinematografică prin epuizarea completă a romanului, spre deosebire de filmul televizat, și prin însăși tema cărții, care cuprinde prima reprezentare a luptei de rezistență într-un lagăr de concentrare.<sup>614</sup>

Colaborarea cu Bruno Apitz s-a dovedit a fi mai puțin fructuoasă la început, întrucât la conceperea scenariului cei doi artiști recurgeau la idei diferite de adaptare, convergând într-un final spre reconstituirea „structurii de bază a romanului, unde acțiunile prizonierilor au fost urmate în blocuri mari de contra-acțiunile SS“, totul revărsându-se în „marea confruntare finală legată de viața și moartea lagărului și a copilului.“ (t.a./ „der Grundstruktur des Romans, in dem in großen Blöcken auf die Aktionen der Häftlinge die Gegenaktionen der SS folgten“ und „alles in den großen Showdown, in dem es um Leben und Tod des Lagers und des Kindes ging“).<sup>615</sup> De asemenea, Frank Beyer a reușit să se opună fragmentării peliculei, întrucât în „acțiunea dramatică a filmului nu [există] nicio ruptură care să justifice fragmentarea acestuia.“ (t.a./ „dramatischen Handlung des Films keinen Einschnitt [gibt], der eine Teilung des Films rechtfertigen würde.“).<sup>616</sup> La adaptarea cinematografică a romanului însă, autorul a părut totuși să aibă o influență decisivă. Frank Beyer filmase romanul „Nackt unter Wölfen“ rămânând fidel conținutului și păstrând stilul realist, documentar, contrar ultimului său film expresiv și poetic, *Königskinder*. Compoziția imaginii a câștigat în expresivitate mai degrabă prin sistemul Totalvision (Cinemascope) și folosirea profunzimii de câmp, care a plasat acțiunea în fundal. Rareori se folosesc unghiuri neconvenționale sau unghiuri de filmare subiective pentru a evidenția

---

<sup>612</sup> *Ibidem*.

<sup>613</sup> Brief von Frank Beyer an Albert Wilkening, 14.1.1961, în: BArch DR117/25733 T.2 von 2.

<sup>614</sup> Vezi: BArch, FILMSG 1/12038, Filmmappe „Nackt unter Wölfen“, Zeitungsausschnitte (ZA): „Begegnung mit der Vergangenheit“, Werner Wertke, Tribüne, 7.7.1962; „Bruno Apitz spielt mit“, Margot Schröder, Junge Welt, 4/5.8.1962; „Warum «Nackt unter Wölfen» als Film?“, Neues Deutschland, 28.8.1962.

<sup>615</sup> Beyer, Wenn der Wind sich dreht, p. 113.

<sup>616</sup> Mitteilung Frank Beyer an Gruppe „Roter Kreis“, Betrifft: Drehbuch, 5.12.1961, în: BArch DR117/25733 T.2 von 2.



abordarea psihologică a personajelor în scenele de interogatoriu.<sup>617</sup> Însă mai mult decât mișcările camerei în sine, personajele filmului portretizate prin gros și prim-planuri au un rol mult mai semnificativ în contextul construcției vizuale a toposului luptătorului comunist în rezistență.

### 2.2.3. Personajele filmului: luptătorii comuniști în rezistență

Preluând actori din producția televizată și selectând alții deja renumiți pentru roluri asemănătoare cum au fost Erwin Geschonneck și Armin Mueller-Stahl, precum și actori polonezi și ruși, Frank Beyer a reușit „ceea ce nu am reușit în *Fünf Patronenhülsen*, respectiv să subliniez solidaritatea internațională despre care este vorba și în acest film, printr-un ansamblu de actori internaționali.“ (t.a./ „was ich in *Fünf Patronenhülsen* nicht geschafft hatte, nämlich die internationale Solidarität, um die es in diesem Film auch geht, durch ein internationales Schauspielerensemble zu unterstreichen.“)<sup>618</sup> Însă dincolo de solidaritatea internațională, filmul portretizează destinele individuale ale deținuților. **Walter Krämer** reprezintă un personaj care fusese modificat încă din roman din cauza criticii aduse de câțiva foști deținuți de la Buchenwald<sup>619</sup> și care inițial ar fi trebuit să fie interpretat în film de către Ernst Busch, un celebru cântăreț antifascist.<sup>620</sup> Însă funcția de recunoaștere (*Wiedererkennungsfunktion*) a personajului Walter Krämer de către spectatori se datora și actorului Erwin Geschonneck, deja cunoscut din filme abordând subiectul trecutului recent.<sup>621</sup> Deținutul-șef de lagăr (*Lagerältester*), arestat ca funcționar comunist cu 11 ani în urmă datorită convingerilor sale, avea acum putere de decizie asupra destinelor altor prizonieri prin întocmirea de liste de transport, nu fără a fi copleșit însă de remușcări și a pune situația sub semnul îndoielii: „Uneori mă gândesc ce societate împietrită am ajuns ...“ (t.a./ „Manchmal denke ich, was sind wir doch für eine hartgesottene Gesellschaft geworden...“) [27,32], spune el îndreptându-și privirea spre transporturi. În cele din urmă își asumă salvarea copilului, însă încearcă pe de-o parte să diminueze pornirea afectivă a lui Höfel de a ascunde copilul în continuare în depozitul de efecte, iar pe de alta, să pună

<sup>617</sup> Vezi: BArch, FILMSG 1/12038, ZA: „Mit dem Auge der Kamera“, Dieter Wolf, Film Spiegel, 17.5.1963.

<sup>618</sup> Beyer, Wenn der Wind sich dreht, p. 114.

<sup>619</sup> Foștii deținuți din Buchenwald criticaseră reprezentarea personajului Walter Krämer în roman, astfel încât Bruno Apitz a fost nevoit să atribuie caracteristicile acestuia unui nou personaj – Herbert Bochow; în: Hantke, «Das Dschungelgesetz, unter dem wir alle standen», p. 545.

De asemenea, cei doi *Kapo* ai spitalului deținuților, Walter Krämer și Karl Peix, fuseseră uciși la ordinul comandantului de lagăr Otto Koch deja în anul 1941; *ibidem*, p. 525.

<sup>620</sup> Beyer, Wenn der Wind sich dreht, p. 114.

<sup>621</sup> Cf. *Fünf Patronenhülsen* [Frank Beyer, 1959]; *Leute mit Flügeln* [Konrad Wolf, 1959/60]; *Gewissen in Aufruhr* [Günther Reisch, Hans-Joachim Kasprzik, 1961]; *Die Unbesiegbaren* [Arthur Pohl, 1953]; *Das Beil von Wandsbeck* [1951, Falk Harnack] usw.



capăt atitudinii sceptice a liderului ILK, Herbert Bochow (Gerry Wolff), față de capacitatea lui Höfel și Kropinski (Krzysztyń Wójcik) de a nu deconspira în camera de tortură. Acesta se regăsește așadar într-o dublă relație de tensiune, acționând ca mediator între kapo-ul Höfel invocând argumente emoționale și liderul ILK, Bochow, guvernat de rațiune. Relației dintre deținutul-șef al lagărului, Krämer, și liderul ILK, Bochow, i se conferă totodată prin distribuirea actorilor Erwin Geschonneck și Gerry Wolf „un echilibru încărcat de tensiune“ (t.a./ „ein spannungsgeladenes Gleichgewicht“) spre deosebire de atitudinea dominantă a liderului ILK, vizibilă în producția televizată anterioară prin cuplul de actori Johannes Wieke (Krämer) și Hans Peter-Minetti (Bochow).<sup>622</sup> Însă prețul pentru salvarea copilului este plătit cu moartea lui Pippig și arestarea în buncăr a lui Kropinski. La ultima reuniune ILK, deținutul-șef de lagăr Krämer subliniază din nou dificultatea întâmpinată în momentul deciziei între viață și moarte.<sup>623</sup> Cu toate acestea, Krämer se opune cu fermitate ordinului de evacuare a căpitanului (*Hauptsturmführer*), decizie în urma căreia a fost posibilă autoeliberarea prizonierilor invocată în mod excesiv.

Această tensiune se regăsește și la **Andre Höfel** (Armin Mueller-Stahl), care, pentru a păstra copilul este pus în situația să negocieze între disponibilitatea lui Pippig și a lui Kropinski de a-și asuma riscuri, pe de o parte, și atitudinea reticentă a lui Krämer și Bochow, pe de altă parte. Dar dincolo de confruntarea morală, salvarea copilului și rezistența armată ulterioară, desfășurându-se în mod incidental, sunt mai puțin „subordonate legilor partidului“ (t.a./ „Unterordnung unter die Gesetze der Partei“), reprezentând mai degrabă o „încălcare sistematică a disciplinei“ (t.a./ „systematische(r) Disziplinbruch“), „venind tocmai de la prizonierii care nu aparțin de ILK“ (t.a./ „der gerade von Häftlingen ausgeht, die dem ILK nicht angehörten“).<sup>624</sup> După ce copilul a fost descoperit de plutonierul major (*Hauptscharführer*) Zweiling (Wolfram Handel), Andre Höfel a știut să profite de momentul favorabil al alarmei de raid aerian și de duplicitatea oportunistă a lui Zweiling pentru a negocia viața copilului. Neîncrederea ulterioară în

---

<sup>622</sup> Müncheberg, „Vom Bildschirm ins Kino“, p. 183.

<sup>623</sup> Walter Krämer: „...so schwer ist die Entscheidung über Leben und Tod. Meint ihr es fällt mir leicht Todestransporte zum Tor zu schicken? Was soll ich machen? Soll ich Klutig sagen, ich verweigere den Befehl, erschießt mich über den Haufen, großartig schon wieder. Ihr werdet mir bestimmt ein Denkmal setzen. Aber ich verzichte auf die Ehre, schicke dafür Menschen in den Tod, um Menschen zu retten.“ (t.a. „...atât de grea este hotărârea asupra vieții și morții. Credeți că îmi este ușor să trimit la poartă transporturile spre moarte? Ce să fac? Să-i spun lui Klutig că mă opun ordinului, mă împușcă peste grămadă; din nou, minunat. Cu siguranță îmi veți ridica un monument. Dar eu renunț la această onoare și trimit oameni să moară, pentru a salva oameni.“), [01,40,53].

<sup>624</sup> În prima versiune a romanului, rolul principal în salvarea copilului era preluat de funcționarii superiori ai lagărului („ranghohe Lagerfunktionäre“), în: Claude D. Conter: Bruno Apitz. Eine Werkgeschichte, Magisterarbeit, Universität Bamberg 1997, p. 338 *apud* Hantke, «Das Dschungelgesetz, unter dem wir alle standen», p. 564.



plutonier este exprimată explicit atât de Pippig, cât și vizual prin motivul amenințător al craniului situat lângă chipul lui Höfel, în fundalul obscur al imaginii în gros-plan [23,40-25,42]. Totuși, copilul ascuns în continuare în depozitul de efecte, rămâne sub protecția lui Rudi Pippig și a prizonierului polonez Marian Kropinski, fără consimțământul liderului ILK.

Spre deosebire de acești *Funktionshäftlinge* cuprinși de compasiune sau chiar și de șeful de lagăr, Walter Krämer, conducătorul Comitetului internațional al lagărului, **Herbert Bochow** (Gerry Wolff), se dovedește a fi extrem de rațional și lucid, menținându-și cu fermitate decizia de a expedia copilul cu primul transport, motiv pentru care i se ascunde faptul că acesta va fi ținut în continuare în ascunzătoare. Pentru Höfel, Bochow este un bărbat fără „vreun simțământ în corp“ (t.a./ „ein Mann mit gar keinem Gefühl im Leibe“) [10,57-11,16], în timp ce Krämer consideră că acesta este neîncrezător în momentul în care pune la îndoială rezistența lui Höfel și a lui Kropinski la tortură [56,58-57,44]. Ceilalți membri ILK sunt indignați de pasivitatea sa când acesta se opune unei rezistențe armate [1,40,11/ 1,43,30]. Atitudinea contrară a lui Bochow se sincronizează în cele din urmă cu cea a deținuților până în punctul în care el însuși ascunde copilul de privirile Hauptsturmführer-ului Kluttig [1,48,30]. Singura sa persoană de încredere este prizonierul rus **Leonid Bogorski** care a reușit să influențeze poziția lui Bochow la reuniunea ILK [49,54-50,40]. În mod întâmplător, personajul este interpretat de actorul rus Viktor Awdjuschko pentru a pune capăt neînțelegerilor cu studioul de film Barrandov cu privire la distribuția unui actor ceh în acest rol.<sup>625</sup> Cu toate acestea, sugerarea rolului conducător al PCUS, care nu prezenta o noutate în astfel de filme, a întâmpinat de data aceasta reacția respingătoare a dramaturgului-șef Klaus Wischnewski: „Cu privire la Comitetul internațional ilegal al lagărului mă deranjează și acum, ca și în trecut rolul stereotipic de conducere pe care Bogorski îl are de absolvit, chiar dacă regizorul și actorul Victor Awdjuschko realizează acest lucru cu măiestrie și cu umor delicat ...“ (t.a./ „Beim illegalen Internationalen Lager-Komitee stört mich heute wie damals die stereotype Führungsrolle, die der Sowjetmensch Bogorski zu absolvieren hat, auch wenn Regisseur und Darsteller Viktor Awdjuschko das souverän und mit leisem Humor machen...“).<sup>626</sup>

În peisajul eroilor colectivi apare de asemenea tipul **trădătorului** reprezentat de personajul **August Rose** (Peter Sturm), singurul căruia i se rezervă o privire introspectivă

---

<sup>625</sup> A se vedea schimbul de corespondență dintre Acker Thies și Studioul de film Barrandov, în: BArch DR117/30231, Bd. 231, Filmakten.

<sup>626</sup> Klaus Wischnewski, Die bittere Aktualität. «Nackt unter Wölfen» 1963, în: Schenk (Ed.), Regie: Frank Beyer, pp. 174-179, aici: p.178.



care evidențiază printr-un monolog interior (voice-over) procesele de conștiință și fricile premergătoare interogării de către Gestapo [1,11,10-1,13,19].

Acest univers al personajelor, care se dezvoltă inițial în jurul destinului copilului evreu<sup>627</sup> și care este reliefat mai apoi în contextul organizației comuniste clandestine în lupta împotriva ofițerilor SS<sup>628</sup> pentru autoeliberarea lagărului, ferește privirile spectatorilor de oroarea și condițiile mizerabile la care au fost supuși prizonierii și de alte naționalități sau ideologii, în favoarea unei imagini eroice și unei locații aproape aseptice. Marșurile morții de la Auschwitz și celelalte transporturi sunt puținele elemente care sugerează dezumanizarea și deznădejdea colectivă a prizonierilor. În timp ce evreii au fost portretizați doar marginal, ca victime vulnerabile, lipsite de spiritul rezistenței, tinerii au fost complet excluși din tabloul Buchenwald al anilor '60, deși numărul prizonierilor evrei până la finalul anului 1944 a crescut la 15.500, tinerii reprezentând „o treime din cele 87.000 de persoane din Buchenwald“ (t.a./ „ein Drittel der 87.000 Menschen in Buchenwald“).<sup>629</sup> Într-o conversație înregistrată, Bruno Apitz a dezvăluit scopul filmului, atribuit nu unei confruntări critice, ci creării unei relații de identificare a spectatorilor cu fiecare personaj în parte. Până în acel moment se prezentaseră doar „prizonieri săraci, torturați“ (t.a./ „arme, gequälte Häftlinge“) în lagărele de concentrare, care au fost „expuși necondiționat torționarilor SS brutali și impersonali.“ (t.a./ „brutalen, gesichtslosen SS-Schlägern bedingungslos ausgeliefert waren“).<sup>630</sup>

„Die Vereinfachung der Charaktere auf die Grundwerte Gut und Böse erleichterte vielen Menschen die notwendige konkrete, historische Auseinandersetzung, verhinderte aber auch zuweilen eine echte Rechenschaft, weil der Zuschauer keine individuelle Beziehung zu den Menschen auf der Leinwand herstellen konnte.“<sup>631</sup>

„Reducerea personajelor la valorile fundamentale Bine și Rău a permis multor oameni o necesară și concretă confruntare istorică, însă a împiedicat pe alocuri adevărata responsabilizare, spectatorul neputând să stabilească o legătură individuală cu personajele de pe ecran.“ (t.a.)

---

<sup>627</sup> Se poate remarca aici deosebirea dintre deținuți, care atribuie copilului naționalitatea poloneză și ofițerii-SS, care îl consideră evreu.

<sup>628</sup> Personajele negative din producția cinematografică, mai exact perechea ofițerilor-SS reprezentată de actorii Herbert Köfer și Erik S. Klein, se situau într-un raport de complementaritate, spre deosebire de „cuplul“ ofițerilor-SS (Wilfried Ortmann și Heinz Voss) prezentat în mod antagonist în producția-TV; în: Müncheberg, „Vom Bildschirm ins Kino“, p. 183.

<sup>629</sup> Elie Wiesel, *Alle Flüsse fließen ins Meer*, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1995, p. 137, *apud* Klaus Davidovitz, Frank Beyers *Nackt unter Wölfen* (DDR 1962) und die Darstellung der Shoah im deutschen Spielfilm der frühen 60er Jahre, în: Barbara Eichinger/ Frank Stern (Ed.), *Film im Sozialismus – die DEFA*, Wien: Mandelbaum, 2009, pp. 125-146, aici: p.142.

<sup>630</sup> „Nicht Typen, sondern Menschen! Eine notwendige Korrektur. Nach einem Gespräch mit Bruno Apitz aufgezeichnet von Heinz Hofmann“, p. 2, BArch, FILMSG1/12038, Werbe- und Pressematerial.

<sup>631</sup> „Nicht Typen, sondern Menschen! Eine notwendige Korrektur. Nach einem Gespräch mit Bruno Apitz aufgezeichnet von Heinz Hofmann“, p. 2, BArch, FILMSG1/12038, Werbe- und Pressematerial.



De altfel, portretizarea deținuților prin intermediul prim-planurilor, a perspectivei frontale și în general printr-o mișcare obiectivă a camerei a facilitat o anumită relație de identificare spectator-personaje. Eroizarea în mod diferențiat a deținuților care au viziuni diferite privind păstrarea copilului și, mai apoi, lupta de rezistență, focalizarea generatoare de empatie pe povestea copilului în prima parte a filmului, precum și spațiul „curat” al acțiunii au avut efectul de a spori și mai mult această abordare. Mutarea temporară a camerei înspre o perspectivă observațională, plonjeul pe locul de apel, precum și scenele de masă reprezintă pe de altă parte o privire de ansamblu care nu se contrapune acestei relații de identificare, însă o întrerupe.

Chiar și pentru Frank Beyer autenticitatea a constat în principal într-o problemă de estetică și nu de reprezentare fidelă a realității. Într-un interviu ulterior, Beyer a numit ca fiind autentice „povestea copilului”, (t.a./ „die Geschichte des Kindes”), „faptul că prizonierii politici au fost însărcinați cu administrarea lagărului” (t.a./ „daß die politischen Häftlinge mit der Lagerverwaltung betraut wurden”) și că „în Buchenwald a existat o grupare de rezistență internațională armată.” (t.a./ „daß es in Buchenwald eine internationale bewaffnete Widerstandsgruppe gegeben hat”). Neautentic i s-a părut faptul că a fost un singur copil în lagăr și că reprezentarea eliberării „a fost puțin exagerată în carte și film” (t.a./ „ein wenig überhöht in Buch und Film”)<sup>632</sup>, ceea ce, conform dramaturgului-șef Klaus Wischniewski, „acum treizeci de ani s-ar fi perceput ca legitimizare.” (t.a./ „als Legitimation empfunden wurde vor dreißig Jahren”).<sup>633</sup> Însă privind în urmă, Frank Beyer nu invocă motive politice ca justificare, ci unele de natură estetică, spre deosebire de cazul lui Bruno Apitz:

„Ich weiß nicht, ob tatsächlich Tausende von Häftlingen auf das Tor zugelaufen sind. Mich hat aber auch nicht interessiert, ob das der Realität entsprach. Ich wollte diesen großen Gegensatz zeigen: Die Euphorie der Masse, die sich befreit fühlt, und das weinende Kind, das nichts versteht, unter dem Arm des Lagerältesten Krämer. Das schien mir ein großes filmisches Finale zu sein. Ich hatte übrigens nie vor, mit «Nackt unter Wölfen» dokumentarisch bis ins Detail zu rekonstruieren, was in Buchenwald geschehen war. Der Film läßt viele Dinge aus, wie das «Kleine Lager», in dem schlimme Zustände herrschten, oder die Erschießungen von russischen Kriegsgefangenen.”<sup>634</sup>

„Nu știu dacă mii de deținuți au alergat într-adevăr spre poartă. Nu m-a interesat dacă acest lucru corespunde realității. Am vrut să arăt această mare contradicție: euforia masei ce se simte eliberată și copilul plângând, neînțelegând nimic, în brațele șefului de lagăr Krämer. Mi s-a părut un mare final filmic. De altfel nu mi-am propus niciodată la «Nackt unter Wölfen» să reconstruiesc în mod

<sup>632</sup> Ralf Schenk, *Damit lebe ich bis heute*. Frank Beyer im Gespräch mit Ralf Schenk, în: Schenk (Ed.), *Regie: Frank Beyer*, pp. 8-105, aici: p. 39.

<sup>633</sup> Wischniewski, *Die bittere Aktualität*, p. 174-179, aici: p.178.

<sup>634</sup> Schenk, *Damit lebe ich bis heute*, p. 39.



documentar, până în detaliu evenimentele petrecute în Buchenwald. Filmul renunță la multe lucruri precum condițiile grave din «lagărul mic» sau împușcarea prizonierilor de război ruși.” (t.a.)

Rolul americanilor în „eliberarea prizonierilor din lagăr” nu a fost menționat, ci sugerat indirect ca pericol iminent prin motivul hărții, prin difuzarea radiofonică a știrilor de pe front urmată de neliniștea ofițerilor SS. În schimb, apropierea armatei americane a fost menționată de către un deținut polonez încă în primul dialog: „Americani au trecut Rinul. Acum se pune al doilea front în mișcare...În sfârșit au făcut americanii cap de pod la Remagen” (t.a./ „Amerikaner sind über den Rhein. Nun kommen zweite Front in Bewegung...Endlich Amerikaner haben gemacht Brückenkopf bei Remagen”).<sup>635</sup> Dar dincolo de „îndoielnică” eliberare de către armata americană, care se presupune ca a ajuns câteva zile mai târziu, scena finală realizată de Frank Beyer cu sprijinul NVA a fost privită mai târziu în presă din aceeași perspectivă stilistică. Punctele centrale vizau funcția luminii și dinamica scenei de masă, în contrast cu structura generală a filmului centrată pe personaje.<sup>636</sup> Cu toate acestea, funcționarii culturali au încercat încă din timpul producției să se opună acestui efect, întrucât scena autoeliberării a fost criticată la fel ca în cazul romanului lui Bruno Apitz. Dincolo de câteva scurtări ale monologurilor reliefând suferința prizonierilor, modificarea „tulburătoare” și „fragmentatei” scene de final a fost solicitată explicit de către Hans Rodenberg și Albert Wilkening la ședința de aprobare a primului montaj (*Rohschnittabnahme*), astfel încât toate „personajele [să intre] mai compact în imagine” (t.a./ „Figuren straffer im Bild”), iar „tensiunea imaginii” determinată de „marea îmbulzeală a oamenilor” să fie eliminată. (t.a./ „Unruhe des Bildes”/ „durch das viele Gedränge der Menschen”).<sup>637</sup> Totodată, „linia puternic arcuită ce străbate întregul film [ar trebui să ajungă] într-un final la încununarea cuvenită” (t.a./ „der große Bogen, der durch den ganzen Film geht, im Schluß eine würdige Krönung”).<sup>638</sup> Însă dincolo de scena finală, se remarcă totuși o discuție consensuală în rândul funcționarilor culturali. În viziunea acestora, ecranizarea DEFA, spre deosebire de filmul televizat, reușise „printr-o coordonare decentă a acțiunii” (t.a./ „Durch die dezente Handlungsführung”) realizarea

<sup>635</sup> Beyer, Wenn der Wind sich dreht, p. 112.

<sup>636</sup> A se vedea spre exemplu: „Sonne kommt erstmals ins Bild” (t.a. „soarele apare pentru prima dată în imagine”) în: „Um das Kind zu retten...”, Manfred Haedler, Der Morgen, 13.4.1963; „eine ungeheure Ausbruchsdynamik, die die Geschlossenheit und Kraft der vereinigten Häftlinge in befreienden Massenszenen verkörpert” (t.a. „o imensă dinamică explozivă, ce reflectă coeziunea și forța deținuților uniți în scenele de masă, de eliberare”) în: „Mit dem Auge der Kamera”, Dieter Wolf, Filmspiegel, 17.5.1963, BArch, FILMSG1/12038, ZA.

<sup>637</sup> Rohschnittabnahme „Nackt unter Wölfen” am 24.9. 62, Babelsberg, 25.9.1962, pp. 1-4, aici: p. 2, BArch DR 117/25733 T.1 von 2.

<sup>638</sup> *Ibidem*, p. 4.



unei „reprezentări mai verosimile a lagărului de concentrare“ („eine echtere Darstellung des Konzentrationslagers“), având astfel un impact mai mare asupra spectatorilor.<sup>639</sup>

De altfel, cu excepția scenei interogatoriului la Gestapo, acțiunea filmului este plasată exclusiv în lagărul de concentrare de la Buchenwald. Ca element vizual cu funcție structurantă, locul de apel<sup>640</sup> contrastează cu destinele individuale ale deținuților, acesta figurând până la momentul eliberării, când își pierde funcția, drept loc al nivelării și depersonalizării, dar și al rezistenței tacite (*stille Verweigerung*). Mizanscena geometrizată prin planuri generale și linii rigide prezintă deținuții în formații pătrate, înconjurați de barăci dreptunghiulare, atenția fiind îndreptată însă asupra crematoriului triumfiar din fundal, de unde se ridică fumul cenușiu.<sup>641</sup> Schimbarea de perspectivă și momentele de cotitură în relația dintre deținuții din rezistență și naziști se răsfrâng și asupra imaginii lagărului. În mod intenționat, realizatorii filmului prezintă mai întâi din perspectiva prizonierilor imaginea pustie a curții lagărului, iar mai apoi imaginea apelului cu cele 46 de locuri goale ale comuniștilor, pentru a trece într-un final la pierderea autorității și implicit a puterii ofițerilor SS în momentul evacuării lagărului și a unui nou apel. Lagărul este cuprins la final de optimismul și dinamica triumfalistă a deținuților, momentul eliberării fiind surprins într-o scenă de masă ce contrastează cu întreaga dramaturgie a filmului.<sup>642</sup>

„So wurde für uns der Appellplatz sowohl zum Kraftfeld des Kampfes [...] als auch zum Bindeglied zwischen dem individuellen Schicksal und dem Massenschicksal. Mit behutsamer Lichtführung setzten wir die Stimmungswerte des Appellplatzes in den Innenkomplexen optisch fort [...].“<sup>643</sup>

„Așa a devenit locul de apel atât un câmp de forță al luptei [...] cât și element de legătură între evoluția individuală și evoluția masei. Printr-o atentă manevrare a luminii am prelungit, în plan vizual, valențele dispoziționale ale locului de apel în complexele interioare [...].“ (t.a.)

Marșul eroic venind inițial de la o orchestră cântând în sincron, iar mai apoi în contrapunct cu apariția prizonierilor la locul de apel, conferă întregii scene un ton aproape cinic. Dacă așteptările spectatorilor cu privire la Buchenwald ca loc al suferinței sunt întrunite la nivelul imaginii, acestea sunt contrazise prin muzica eroică [27,00]. Acest lucru ilustrează din nou ceea ce Anne Barnert numește „militarizarea memoriei de la Buchenwald“

---

<sup>639</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>640</sup> A se vedea o analiză mai amplă a reprezentării vizuale a locului de apel, în: Barnert, *Die Antifaschismusthematik der DEFA*, pp. 106-109.

<sup>641</sup> *Ibidem*.

<sup>642</sup> „Die Grundidee tiefer erfaßt. Regisseur Frank Beyer im kritischen Dialog mit unserem Mitarbeiter Heinz Hofmann über «Nackt unter Wölfen»“, pp. 6-8; aici: p. 7, în: BArch, FILMSG1/12038, Werbe- und Pressematerial.

<sup>643</sup> *Ibidem*.



(„Militarisierung der Buchenwald-Erinnerung“),<sup>644</sup> nu fără a oferi însă spectatorului și alte posibilități de interpretare.

#### 2.2.4. Negocierea trecutului: receptarea filmului

Interesul deosebit acordat la toate nivelurile de decizie și control popularizării filmului relevă importanța politică a peliculei în construcția memoriei oficiale privind lagărul de concentrare de la Buchenwald. Încă de la aprobarea primului montaj s-a adus în atenția VEB Progreß și Außenhandel popularizarea prin radio, la televizor și în reviste, precum și producția altor materiale publicitare corespunzătoare standardelor politice și artistice ale filmului.<sup>645</sup> Înainte de premieră, pentru potențarea expresivității și autenticității filmului *Nackt unter Wölfen* clubul cineaștilor a invitat foști prizonieri în lagăr și luptători în rezistență la o proiecție în cinematograful Colosseum. În conformitate cu linia partidului, discuțiile ulterioare au articulat pe un ton elogios lupta eroică a deținuților, autoeliberarea acestora și rolul Comitetului internațional al lagărului. Totodată s-a evidențiat funcția didactică a filmului în rândul tinerilor și actualitatea sa, făcându-se referire la „militariștii“ („Militaristen“) care încearcă „prin toate mijloacele posibile să înlăture socialismul din Germania.“ (t.a./ „mit allen Mitteln den Sozialismus in Deutschland zu beseitigen“)<sup>646</sup>

Premiera s-a desfășurat în cinematograful Colosseum în seara aniversării autoeliberării prizonierilor din Buchenwald, la scurt timp după aceea filmul fiind încadrat în categoria producțiilor cu „valoare artistică deosebită“ („künstlerisch besonders wertvoll“) în sistemul statal de premii (*Filmprädikatisierung*).<sup>647</sup> Dacă *Nackt unter Wölfen* a fost instrumentat în vederea susținerii politicii memoriei în RDG, receptarea sa pe plan internațional a fost marcată mai degrabă de o atitudine echivocă. La Festivalul Internațional de Film de la Moscova din 1963, *Nackt unter Wölfen* a primit – după ce juriul a purtat dezbateri timp de 36 de ore – doar o distincție de argint pentru regie, clasându-se în urma peliculei *8 ½* de Federico Fellini.<sup>648</sup> Astfel se transmitea un mesaj politic, memoria oficială privind lagărul de la Buchenwald fiind pusă la îndoială și prin afirmația unui regizor polonez,

---

<sup>644</sup> Barnert, *Die Antifaschismusthematik der DEFA*, p. 100.

<sup>645</sup> Cf. Rohschnittabnahme „Nackt unter Wölfen“, 24.9.1962, în: BArch DR117/25733, Korrespondenz, T.1 von 2; Stellungnahme zu dem Film „Nackt unter Wölfen“ der Arbeitsgruppe Roter Kreis, 3.12.1962, în: BArch DR117/26300 T.3 von 5; Zulassungsprotokoll Nr. 292/62, Regierung der Deutschen Demokratischen Republik, MfK, Sektor Filmabnahme und Kontrolle, 13.12.1962, în: BArch, 316 HV, Fiche 187; Mitteilung VEB DEFA Außenhandel an VEB DEFA Studio für Spielfilme, 21.1.1963 und Mitteilung DEFA Studio für Spielfilme an VEB DEFA Außenhandel, 25.1.1963, în: BArch DR 117/25733 T.1 von 2.

<sup>646</sup> DEFA-Informationen, 16.1.1963, BArch DR117/25733 T.1 von 2; cf. „Vom Triumph menschlicher Würde“, H.U., Neue Zeit, 11.4.1963, în: BArch, FILMSG1/12038, ZA.

<sup>647</sup> Urkunden für 2 Spielfilme, 16.5.1963, în: BArch, 316 HV, Fiche 187.

<sup>648</sup> Davidovitz, Frank Beyers *Nackt unter Wölfen*, p. 140.



supraviețuitor de la Auschwitz: „cu acest film despre rezistența de la Buchenwald germanii din RDG se mint singuri.“ (t.a./ „mit diesem Film über den Widerstand in Buchenwald lügen sich die DDR-Deutschen in die eigene Tasche.“)<sup>649</sup> Indignarea delegaților est-germani a determinat hotărârea oficială de a premia colectivul de creatori cu cea mai mare distincție a RDG,<sup>650</sup> premiul național clasa I fiind acordat – în accepțiunea regizorului Frank Beyer – în mod neobișnuit, în contextul în care romanul lui Bruno Apitz fusese deja onorat cu o distincție din partea statului.<sup>651</sup> Cu toate acestea, presa est-germană prezentase doar succesul filmului la Moscova.<sup>652</sup> Asemănător romanului, producția cinematografică s-a bucurat de un ecou internațional, fiind proiectată nu doar în alte state socialiste, ci și țări precum Olanda, Belgia, Japonia, Anglia sau Israel. O versiune scurtată a ajuns în anul 1967 în SUA și în Germania de Vest.<sup>653</sup> Însă dincolo de asocierea poveștii copilului din Buchenwald cu cea a Annei Frank, presa vest-germană subliniașe încă din timpul proiecțiilor cu ușile închise incapacitatea filmului de a se desprinde de interpretarea maniheistă și dramaturgia tezistă. De asemenea, în cadrul Festivalului de Film din Berlin, glorificarea prizonierilor din Buchenwald a fost contrastată cu viziunea producției vest-germane *Mensch und Bestie* [Edwin Zbonek, 1963], ambelor filme reproșându-li-se confruntarea deficitară cu trecutul Germaniei: „În ambele cazuri se remarcă incapacitatea posterității de a vedea și judeca evenimentele în mod corect.“ (t.a./ „In beiden Fällen liegt die Unfähigkeit der Nachwelt vor, die Ereignisse noch richtig zu sehen und zu beurteilen.“)<sup>654</sup>

Cu toate acestea, nu doar filmul DEFA, ci și celelalte reprezentări mediatice au fost sprijinite prin strategii de autenticizare, fie sub forma comemorărilor sau dezbaterilor organizate cu supraviețuitorii acelor vremuri, fie prin referirea la experiența directă a lui Bruno Apitz ca deținut al lagărului, prin povestea reală a copilului de la Buchenwald sau prin caracterul veridic al personajelor ca luptători comuniști în rezistență. Presa est-

<sup>649</sup> Beyer, Wenn der Wind sich dreht, p. 118.

<sup>650</sup> Vezi: Aktenvermerk, Betr. Nationalpreis I. Klasse, 12.9.1963, în: BArch DR117/25733 T.1 von 2.

<sup>651</sup> Beyer, Wenn der Wind sich dreht, p. 118.

<sup>652</sup> Vezi sursa: BArch, FILMSG 1/ 12038, ZA: „Nackt unter Wölfen, ein Höhepunkt des Moskauer Filmfestivals“ National-Zeitung, 16.7.1963; „Bruno Apitz viel befragt“ National-Zeitung, 17.7.1963; „Große Chancen für die DEFA“ Neue Zeit, 17.7.1963; „Hohes Lob für «Nackt unter Wölfen» in der sowjetischen Presse“ Neues Deutschland, 18.7.1963; „Ein Denkmal für des Menschen Würde und Mut“ Neue Zeit, 25.7.1963, ș.a.

<sup>653</sup> Davidovitz, Frank Beyers Nackt unter Wölfen, pp. 140-141.

<sup>654</sup> BArch, FILMSG 1/ 12038, ZA: „Der Blick auf ein Kind“, Günter Seuren, Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung, Stuttgart, 9.8.1963 (citată); cf. „Zwei deutsche KZ-Filme: «Nackt unter Wölfen» und «Mensch und Bestie»“ Frankfurter Allgemeine, 11.7.1963; „Nackt unter Wölfen“ Süddeutsche Zeitung, 24.4.1964; „Eine Filmdokumentation aus der DDR“ Süddeutsche Zeitung, 18.3.1968; „Das Kind von Buchenwald“ von Friedrich Luft, Die Welt, 20.7.1968.



germană întărea, pe de o parte, memoria oficială prin vocea partinică a foștilor deținuți,<sup>655</sup> însă nu ezita, pe de altă parte, să traseze continuitatea ofițerilor SS în Republica Federală.

Independent de intenția autorilor (filmului) și de memoria alternativă a martorilor, memoria colectivă a fost supusă în cele din urmă și prin instanța criticii de film unei viziuni antagonice, venind astfel în întâmpinarea reprezentării de sine a RDG. Filmul a fost considerat așadar o necesitate politică.<sup>656</sup> „Corecturile necesare“ („notwendigen Korrekturen“) aduse toposului prin această producție cinematografică, deosebind-o de reprezentările vizuale anterioare, reflectă, conform autorului Bruno Apitz, lupta deținuților în detrimentul pasivității victimelor<sup>657</sup>, aceștia fiind supuși, pe de o parte, prin decizia salvării copilului sau siguranței grupării clandestine, unui conflict între sentiment și rațiune, iar pe de altă, luptei pentru supraviețuire împotriva naziștilor. Dincolo de apariția eroică, ambivalența acestor *Funktionshäftlinge* datorată funcției lor administrative și implicit libertății de decizie între viață și moarte rămâne mai puțin menționată, fiind tradusă doar parțial prin formula „luptă între sentiment și rațiune“ (t.a./ „Kampf zwischen Gefühl und Vernunft“). De cealaltă parte, ofițerii SS nu sunt demonizați ca „mecanisme eficiente“ („glatt funktionierende Mechanismen“) (Sonntag, 14.4.1963), ci prezentați în mod diferențiat drept „cetățeni înguști“ („spießige Bürger“). Așadar, criticii de film invocă prin aceste argumente depășirea lacunelor în reprezentarea artistică a trecutului, fără a determina o abordare critică a acestuia.<sup>658</sup>

---

<sup>655</sup> Vezi: BArch, FILMSG 1/ 12038, ZA: „Heute große DEFA-Premiere“ Der Morgen, 10.4.1963; „Um das Kind zu retten...“, Manfred Haedler, Der Morgen, 13.4.1963; „Widerstandskämpfer sahen «Nackt unter Wölfen»“, Neues Deutschland, 30.4.1963, ș.a.

<sup>656</sup> Vezi: BArch, FILMSG 1/ 12038, ZA: „Nackt unter Wölfen“, Fred Gehler, Der Sonntag, 14.4.1963; „Um ein Kind und um Menschlichkeit“, Hans Lücke, BZ am Abend, 19.4.1963; „Grosser Gegenstand-grosse Wirkung“, Günter Netzeband, Film Spiegel, 3.5.1963, ș.a.

<sup>657</sup> Vezi: „Nicht Typen, sondern Menschen!“, p. 3, în: BArch, FILMSG1/12038, Werbe- und Pressematerial. A se vedea și: „DDR wurde gut verstanden“, Ewald Thoms, Berliner Zeitung, 16.7.1963, în BArch, FILMSG 1/12038, ZA.

<sup>658</sup> Vezi: BArch, FILMSG 1/12038, ZA: „DEFA-Film-Premiere: Nackt unter Wölfen“, G. Sobe, Berliner Zeitung, 11.4.1963; „Vom Triumph menschlicher Würde“, H.U., Neue Zeit, 11.4.1963; „Um das Kind zu retten...“, Manfred Haedler, Der Morgen, 13.4.1963; „Nackt unter Wölfen“, Fred Gehler, Der Sonntag, 14.4.1963; „Um ein Kind und um Menschlichkeit“, Hans Lücke, BZ am Abend, 19.4.1963; „Nackt unter Wölfen“, Rosemarie Rehahn, Wochenpost, 27.4.1963; „Grosser Gegenstand-grosse Wirkung“, Günter Netzeband, Film Spiegel, 3.5.1963; „Nackt unter Wölfen“, Rosemarie Rehahn, Wochenpost, 7.5.1963.

Despre diferențierea personajelor negative a se vedea: „Nicht Typen, sondern Menschen!“, pp. 4-5, în: BArch, FILMSG1/12038, Werbe- und Pressematerial.



### 2.2.5. Considerații finale

Prin descoperirea copilului de la Buchenwald, Stefan Jerzy Zweig, în Israel,<sup>659</sup> romanul și ecranizarea acestuia treceau nu doar printr-o relansare mediatică, ci și printr-o reinterpretare ce viza întărirea autenticității, Bruno Apitz fiind nevoit să își justifice deciziile conceptuale și de conținut în realizarea romanului. Toposul luptătorului comunist în rezistență și implicit eroizarea deținuților de la Buchenwald a fost autenticizat de data aceasta de însuși protagonistul acelor evenimente. Aceste procese de autenticizare ce au marcat imaginea lagărului de concentrare de la Buchenwald restrânsă la destinul copilului și la lupta activă în rezistență a prizonierilor comuniști au contribuit alături de utilizarea multifuncțională a romanului scris de Bruno Apitz, printre altele și în curricula școlară și de reprezentările mediatice ulterioare la construirea unui mit ce a conferit RDG-ului legitimitate politică. Istoricul apariției sale a traversat întreaga perioadă a dezghețului, reflectând instabilitatea reprezentării de sine a socialismului.

Într-o perioadă a revirimentului artistic în industria cinematografică, trecutul recent a fost negociat sau criticat – exceptând abordarea estetic-documentară din *Der Fall Gleiwitz* [Gerhard Klein, 1961], limbajul vizual poetic în *Königskinder* [Frank Beyer, 1962] și confruntarea cu trecutul în cheie umoristică în *Karbid und Sauerampfer* [Frank Beyer, 1963] – mai puțin din punct de vedere estetic, printr-un limbaj cinematografic neconvențional și mai degrabă din punct de vedere tematic, prin însăși narațiunea filmică. Bruno Apitz s-a exprimat mai târziu cu privire la consternarea sa în timpul disputelor privind conținutul romanului:

„Solange ich schrieb, war ich Gott meiner Welt, in die ich mir nicht hereinreden ließ. Aber, aber, nachdem der Gott die Welt erschaffen hatte, bemächtigten (sich) die Lektoren seiner Schöpfung und am 6. Tage sahen sie, dass sie - nicht gut war. Das heißt jeder Lektor sah die Schöpfung anders und daraus entsteht dann eine gefährliche Vielgötterei. Der gestürzte Gott wird zum armen Häschen, auf freier Wildbahn umstellt von seinen Häschern. Ihre Fangzähne und die gestreckten Zeigefinger: das stimmt nicht und jenes ist falsch, und dies musst du so schreiben, und das hier ist überhaupt unmöglich. Und wenn dann das arme Häschen wieder zurückverwandelt wird in Gott Autor, dann sitzt er dumpfbrütend vor den Trümmern seiner zerstörten Welt und denkt mit seinen

---

<sup>659</sup> Cf. Wie das Buchenwaldkind gefunden wurde, BZ am Abend, Sonderdruck, 2.Aufl., Stefan Jerzy Zweig. Das große Bericht über das Buchenwaldkind, in: BArch, FILMSG 1/12038, ZA. Pentru o analiză mai aprofundată a se vedea și Bill Niven, Das Buchenwaldkind. Wahrheit, Fiktion und Propaganda, Halle (Saale): Mitteldeutscher Verl., 2009; Thomas Heimann, Bilder von Buchenwald. Die Visualisierung des Antifaschismus in der DDR (1945-1990), Köln: Böhlau, 2005 sau Lutz Niethammer, Der „gesäuberte Antifaschismus.“ Die SED und die roten Kapos von Buchenwald, Berlin: De Gruyter, 1995.



Gedanken - nein, er denkt eben nicht mehr mit seinen Gedanken, sondern mit tausend fremden Gedanken [...].“<sup>660</sup>

„Cât timp scriam, eram zeul universului meu în care nu permiteam să se intervină. Dar, dar după ce Dumnezeu a creat universul, lectorii au uzurpat creația sa, iar în a 6-a zi au văzut că nu era bună. Mai exact, fiecare lector a privit creația în mod diferit, ceea ce a dus la un politeism periculos. Dumnezeuul răsturnat a devenit un biet iepure împrejmuț de vânători în sălbăticie. Arătându-și colții și ridicându-și degetul arătător: acesta nu corespunde, iar acela este fals, aici trebuie să scrii așa, iar acest lucru este imposibil. Iar când bietul iepure se transformă înapoi în autorul-zeu, privește ... la ruinele universului său distrus și judecă cu gândurile sale - nu, el nu mai judecă cu gândurile sale, ci cu mii de alte gânduri străine [...].“ (t.a.)

În cele din urmă, narațiunile și implicit narațiunile cinematografice au putut fi remarcate și redirecționate pe linia politică cu ușurință de către funcționarii de partid și din domeniul cultural. Acest lucru s-a întâmplat cu *Nackt unter Wölfen*, peliculă în care ficțiunea autobiografică a fost transformată în realitate istorică și memorie oficială.

---

<sup>660</sup> Handschriftliche Skizze über die Zusammenarbeit mit dem MDV, *apud* Hantke, „Das Dschungelgesetz, unter dem wir alle standen“, p. 548.



### 2.3. *Valurile Dunării* [Liviu Ciulei, 1959/60]

Ceea ce în cazul filmului *Nepoții gornistului* a fost respins drept formalism, a putut fi reluat după cinci ani. Regizorul de teatru și scenograful Liviu Ciulei realiza a doua sa producție cinematografică într-o perioadă favorabilă diversității artistice în alte state din blocul estic, dar care în România a dat abia mai târziu semne de liberalizare. Căzut în dizgrație ca scenograf în urma filmului *Nepoții gornistului*, Liviu Ciulei s-a remarcat în același timp ca actor de film<sup>661</sup> înainte de a face trecerea de la teatru la regie cinematografică. În momentul în care și-a dus activitatea artistică la limita „tolerabilului” politic, originea sa burgheză a fost invocată drept cusur. Liviu Ciulei a fost un regizor recunoscut pe plan internațional, față de care partidul nu a putut afișa decât o atitudine ambivalentă. Dublul său rol – ca regizor și actor – în filmul *Valurile Dunării* i-a adus acuzaări din partea funcționarilor de partid, conform cărora Ciulei se situase în prim-planul acțiunii filmice, afectând astfel personajul luptătorului comunist în rezistență. Drept urmare, reacția vigilentă a Securității nu întârzie să apară prin verificarea regizorului într-un dosar deschis la data de 15.12.1959, sub acuzația că ar fi întreprins acțiuni de sabotare în producția de film românească.<sup>662</sup> Urmărirea lui de către Securitate a continuat mai apoi prin deschiderea unui dosar personal, asupra căruia se va reveni în legătură directă cu pelicula *Valurile Dunării*.

#### 2.3.1. „23 August 1944” ca eveniment fondator

*Valurile Dunării* este primul lungmetraj care preia evenimentele din jurul zilei de 23 august 1944 drept cadru temporal pentru a evidenția „actul eliberator” realizat de comuniștii români, eveniment stilizat mai târziu în registru mitic. Lupta în rezistență a forței navale române împotriva fasciștilor germani este înfățișată prin destinul individual al cârmaciului Mihai Strejan (Liviu Ciulei), care împreună cu tânăra sa soție, Ana (Irina Petrescu), și ofițerul comunist sub acoperire Toma (Lazăr Vrabie) trecând drept marinăr aflat în detenție, transportă muniție de război germană pe Dunărea minată. Convingându-l pe cârmaciul Mihai de „cauza măreață”, luptătorul în rezistență Toma acționează în vederea înarmării muncitorilor comuniști în lupta împotriva soldaților germani aflați în retragere, contribuind astfel la eliberarea orașului-port Constanța. Scena de masă, amintind

---

<sup>661</sup> Liviu Ciulei interpretase îndeosebi roluri negative în filme precum *În sat la noi* [Victor Iliu, Jean Georgescu, 1951]; *Nepoții gornistului* [Dinu Negreanu, 1953]; *Alarmă în munți* [Dinu Negreanu, 1955], ș.a.

<sup>662</sup> CNSAS, Dosar I 256686, Vol. 1, Hotărîrea de deschidere a dosarului de verificare, 8.12.1959/16.12.1959, pp. 5-6.



de asediarea palatului de iarnă din filmul *Oktober* a lui Sergej Eisenstein, stilizează „eliberarea” ca revoltă eroică.

Însă în zilele din jurul datei de 23 August se instalase liniștea dinaintea furtunii îndeosebi în orașele portuare Constanța și Galați. În timp ce românii trebuiau să respecte ordinul Regelui Mihai I privind armistițiul, orașele au fost bombardate pe de-o parte de avioane rusești, iar pe de alta, de armata germană bătând în retragere. În urma negocierilor de retragere, Constanța a fost totuși ferită de bombardamentele germanilor,<sup>663</sup> în Galați urmând însă conflicte între flota română și cea germană. La scurt timp după aceea, ofițerii români, suspectați de colaborare cu foștii aliați germani au fost arestați de armata Uniunii Sovietice sub acuzația crimelor de război. Atât orașul Constanța cât și Galați au fost bombardate de avioane rusești la 25 august 1944, în timp ce armata română își îndreptase atenția asupra retragerii nemților.<sup>664</sup> Cu toate acestea, până la semnarea „actului de capitulare” la 12-13 septembrie 1944, Uniunea Sovietică și-a continuat strategia de cucerire, anunțând ocuparea orașelor Sulina și Tulcea la 28 august, Constanța la 29 august, iar Cernavodă la 30 august. Sosirea forțelor terestre sovietice în aceste orașe a avut loc la doar patru zile după schimbarea alianței și a fost primită cu entuziasm de populația română în prezența oficialilor comuniști locali.<sup>665</sup>

Lovitura de stat, destituirea mareșalului Ion Antonescu și schimbarea de alianță a României declarată la 23 august 1944 au fost evenimente reinterpretate de autoritățile comuniste drept o mișcare socială prilejuită de P.C.d.R. și susținută de Uniunea Sovietică, importanța acestor evenimente fiind reconfirmată la nivel oficial odată cu introducerea zilei de 23 August ca sărbătoare națională. Această interpretare triumfalistă a fost preluată în mod schematic în producțiile artistice și implicit în pelicula *Valurile Dunării*. Între timp se remarcase însă o schimbare a politicii memoriei în Uniunea Sovietică și prin urmare o reconfigurare în memoria oficială a statelor din blocul estic.

Noul curs al lui Nikita Hrușciiov inițiat la Congresul al XX-lea al PCUS și care prevedea o distanțare față de trecutul stalinist, a conferit statelor socialiste libertatea de acțiune, care luând diferite forme și manifestându-se cu un anumit decalaj temporal, a fost întrebuințată în vederea separării de sfera de influență sovietică și întăririi integrității naționale. În timp ce unele state socialiste, inclusiv URSS, au trecut printr-o perioadă de dezgheț, în România și Germania estică s-a recurs la măsuri represive pentru a evita instabilitatea politică sau

---

<sup>663</sup> Vezi: Marian Cojoc, *Evoluția Dobrogei între anii 1944-1964: principalele aspecte din economie și societate*, București: Editura Universității din București, 2001, p. 21.

<sup>664</sup> *Ibidem*, pp. 20-25, aici: p. 23.

<sup>665</sup> *Ibidem*, p. 24.



conflicte asemănătoare celor din Ungaria și Cehoslovacia. Retragerea trupelor de ocupație sovietică din România începând din anul 1958 a fost însoțită de o campanie de derusificare inițiată de Gheorghe Gheorghiu-Dej, vizibilă printre altele prin epurări în interiorul partidului, desființarea instituțiilor sovietice, înlăturarea sistemului de valori culturale sau prin modificarea toponimiei.<sup>666</sup> Chiar și în creația cinematografică s-au recunoscut semnele distanțării de „prietenia româno-sovietică” în favoarea unei perspective naționale, rolul de conducere al sovieticilor în luptele pentru eliberare fiind și în cazul filmului *Valurile Dunării* diminuat însă nu și incriminat. Deși reprezentată în plan vizual, bombardarea portului înainte de 23 august (20 și 21 august) nu este asociată cu Rusia sovietică, originea avioanelor rămânând neclară. Narațiunea filmică aparent fidelă liniei politice a partidului, ce evidențiasse în mod explicit acțiunea de sabotare a unei fabrici, furnizarea muncitorilor cu armament de război german, precum și eliberarea armată a orașului portuar de către flota română și mișcarea muncitorească prezentată ca o luptă în rezistență dirijată de partidul comunist, provocase însă o negociere tacită a trecutului recent și astfel un proces dificil al producției filmice.

### **2.3.2. Personajele filmice: estomparea imaginii ilegalistului**

Antagonismul personajelor prezent în producțiile cinematografice anterioare este de data aceasta relativizat. Dușmanul demonizat este întruchipat așadar nu de către ofițerii și soldații români implicați în război, ci de cei germani, caricaturizați ca având staturi monstroase, figuri slabe sau drept aderenți ai cultului corpului, fiind prezentați însă în plan secundar ca personaje episodice, în off, sau indirect, în conversațiile dintre cei doi protagoniști. În schimb, accentul este situat pe Dunărea minată drept pericol iminent și provocare în lupta în rezistență. Tensiunea se resimte astfel mai puțin între soldații germani și marinari și mai mult între protagoniștii Mihai și Toma ce parcurg pe fundalul pericolului iminent al Dunării minate un proces de convergență ideologică și amicală. În cele din urmă, controversata identificare cu cele două personaje principale construită în mod alternativ păstrează, în urma unei negocieri dintre regizor și funcționarii culturali, cel puțin în versiunea finală a filmului aparența unui compromis rezonabil pentru ambele părți.

---

<sup>666</sup> Despre perioada dezghețului politic în URSS a se vedea: Laß, Vom Tauwetter zur Perestrojka, 2002; despre dezghețul în țările blocului sovietic, vezi: Beyrau, Bock (Hrsg.), Das Tauwetter und die Folgen, 1988; Engelmann/ Großbölting/ Wentker (Hrsg.), Kommunismus in der Krise, 2008. A se vedea documente privind măsuri luate în contextul revoltei din Ungaria și privind procesul derusificării în România în: Berindei/ Dobrinu/ Goșu (Ed.), Istoria comunismului din România. Documente, Vol I, doc. 127, pp. 544-556 și doc. 185, pp. 762-765.



Cârmaci pe șlepul „724“, Mihai Strejan (Liviu Ciulei) este obligat să transporte muniție de război pe Dunăre, deși se află în luna de miere. Această sarcină nu îi induce doar frica de moarte, ci vine în contradicție cu visele sale de a-și făuri împreună cu tânăra lui soție, Ana, o existență familială pașnică. Fără alt scop decât împlinirea vieții private, Mihai Strejan reacționează în fața nemților implicați în război cu ură înăbușită și subordonare constrânsă. Însă sub influența lui Toma își schimbă atitudinea pasivă față de situația politică până la a lupta activă în rezistență, în urma căreia își pierde viața. Atitudinea sa ambivalentă față de Toma se manifestă prin autoritate, apoi prin indulgență până la schimbarea voluntară de roluri. Acest moment de cotitură care marchează totodată schimbarea de roluri și transferul de autoritate are loc după ce este infirmată suspiciunea de fraudă a lui Mihai la descoperirea depozitului de arme, și mai târziu, când Toma și-a demonstrat curajul prin dezamorsarea cu succes a bombei. Toma preia în acest punct nu doar cârma vasului, ci ajunge să utilizeze formulele de autoritate folosite anterior de Mihai: „Ascultă Toma/Mihai, vreau să-ți dau un sfat“ [1,16,20-1,24,20]. Aproprierea dintre ei face ca înainte de moartea sa, Mihai să-i încredințeze lui Toma tot ce deține.

Ana (Irina Petrescu) aduce o notă de jovialitate în peisajul gri al marinarilor, exercitând astfel un efect contrapunctic. Neavând un rol funcțional, aceasta acționează motivată de o curiozitate precaută de a-și confirma suspiciunile cu privire la Toma, însă nu de a-l trăda prematur. Apariția contradictorie a lui Toma, pe de-o parte în rolul fostului marinăr arestat pentru furt, pe de alta ca locotenent român care colaborează cu partidul comunist trecut în ilegalitate, caracterizează relația de încredere dintre personaje. Fără sloganuri politice și cu o atitudine modestă trădându-i parcursul profesional, Toma preia din partea conducerii partidului sarcina de a transfera muncitorilor luptători muniția de război de pe șlepul „724“, misiune pe care o îndeplinește cu succes. În această unică scenă introspectivă, prin suprainpresiune și un „voice-over“ reverberând sferic, se înserează amintirea lui Toma legată de sarcina pe care i-a încredințat-o partidul. Pătrunderea în gândurile lăuntrice ale lui Toma prin care întâlnirea sa cu reprezentanții partidului și arestarea sa înscenată li se dezvăluie spectatorilor ca justificare pentru lupta în rezistență este inserată într-un cadru scenic în care asediarea șleului cu muniție de război este reprezentată ca act ritualic. Prin gros- și prim-planuri, marșul muncitorilor care transportă muniția traversând imaginea, alternează cu detalii ale mașinărilor de război, macaralelor și unei mire hidrometrice indicând valori tot mai ridicate ale nivelului apei, cadre susținute ritmic de muzica amenințătoare. Această ritmicitate este susținută vizual printr-un montaj sacadat, repetitiv [34,16-38,10]. Mai puțin excesivă este în întregul film alternarea imaginii între plonjeu și



contraplonjeu, contrastul metaforic pe de o parte între elementele cu încărcătură simbolică evidențiate prin gros-planuri, cum sunt discul de vinil, pistolul lui Toma sau roata scripetelui și, pe de altă parte, planurile generale asupra peisajului dunărean liniștit și în același timp amenințător. Totodată, la nivel auditiv, pentru Dunărea pitorească și calmă se folosește în mod contrapunctic piesa muzicală compusă de Iosif Ivanovici „Valurile Dunării.” Leitmotivul muzical răsună atât sincron, la gramofonul cuplului, precum și asincron, cu diverse variații atonale. Prin faimoasa piesă muzicală, peisajul pitoresc și prin însuși titlul filmului, *Dunării* i se atribuie un rol fundamental, fiind stilizată ca spațiu periculos și totodată idilic. *Valurile Dunării* amintește de estetica filmelor de avangardă rusești care în perioada stalinistă a fost discreditată drept formalistă și care abia acum putea reveni în creația cinematografică.

### 2.3.3. Negocierea trecutului: producția filmului sub supravegherea Securității

Filmul, aparent conformist, a ascuns însă un conflict între regizorul Liviu Ciulei și liderii politici, începând de la conducerea studioului (Studioul Cinematografic București) până la cei din structurile mai înalte ale Ministerului Învățământului și Culturii, procesul de producție fiind de asemenea supravegheat de Securitate.

Importanța politică a filmului a constat în prima reprezentare a „actului eliberator” de la 23 august 1944 și a premierei planificate cu ocazia acestei sărbători. În cele din urmă, această intenție nu s-a concretizat din cauza neînțelegerilor de ordin ideologic și a întârzierilor aferente. Predarea scenariului Studioului Cinematografic București în septembrie 1958 a dus la scurt timp după aceea la întreruperea producției, la propuneri de modificare, refilmări, iar în cele din urmă la verificarea regizorului Liviu Ciulei de către Securitate. Principala acuzare a fost încercarea de a trece în umbră personajul luptătorului în rezistență Toma în favoarea personajului Mihai, interpretat de el însuși, subminând astfel „actul eliberator”. Deși nu apare menționată în scenariu, s-ar fi depus mult efort în filmarea nunții cârmaciului Mihai, doar ca într-un final scena să nu fie inclusă în film. De asemenea, acest personaj ar fi apărut în 80 de cadre într-o „scenă de beție”, pe când faptele eroice ale luptătorului comunist în rezistență în numai două. Regizorului nu i s-a reproșat doar apariția asimetrică a celor două personaje, ci și reprezentarea dezavantajoasă a comunistului prin unghiulație și mișcarea camerei.<sup>667</sup> Sensibilitatea subiectului privind schimbarea alianței de către România la 23 august 1944 s-a evidențiat într-o altă observație

---

<sup>667</sup> CNSAS, Dosar I 256686, vol. 1, Hotărîrea de deschidere a dosarului de verificare, 8.12.1959/ 16.12.1959, pp. 5-6, aici: p. 5.



a raportului Securității, din care reiese îngrijorarea autorităților cu privire la intenția regizorului de a atribui acest moment englezilor sau armatei burgheze. Această versiune de interpretare s-a configurat prin replica „Yes, sir“ sau „Da, domnule colonel“ ca răspuns al luptătorului comunist în rezistență la sarcina încredințată de partid.<sup>668</sup> Măsurile luate au vizat verificarea vieții sale profesionale și private prin informatori, interceptarea telefonului sau urmărirea operativă, precum și adunarea de materiale incriminatoare.<sup>669</sup> Procesul de verificare a fost urmat de constituirea unui dosar individual de urmărire. Pe lângă „distorsionarea conținutului“ evenimentelor din jurul datei de 23 august 1944, acuzațiile s-au extins la aspecte de natură economică, la baza cărora au stat depășirea peliculei utilizate și a bugetului, datorată devierilor de la scenariu și modificărilor impuse.<sup>670</sup> Urmărirea informativă a lui Liviu Ciulei s-a intensificat în contextul în care măsurile operaționale i-au prejudiciat sfera privată și cercul de prieteni. Acum trebuiau verificate nu doar filmările la *Valurile Dunării* sau activitatea sa profesională în general, ci inclusiv persoanele sale de contact, relația cu țările occidentale și poziția față de regimul politic.<sup>671</sup> Unele note informative au redus atitudinea deviantă a regizorului și reacția sa confuză în fața observațiilor critice la slăbiciunea Studioului Cinematografic București care aprobase inițial interpretarea personajului Mihai Strejan de către regizorul însuși, față de care a avut o atitudine de încredere.<sup>672</sup>

Distribuția actorilor s-a dovedit un subiect central, în măsura în care și actrița debutantă Irina Petrescu a fost criticată datorită originii sale sociale nepotrivite și înfățișării sale „burgheze.“<sup>673</sup> Cu toate acestea, Liviu Ciulei s-a împotrivit sugestiei studioului de a o distribui în rolul feminin pe Lica Gheorghiu, fiica secretarului de partid Gheorghe Gheorghiu-Dej, amenințând cu retragerea din proiect.<sup>674</sup>

Prezentarea evenimentelor din jurul datei de 23 august 1944 a constituit un al doilea punct central regăsit în notele informative. Plasată inițial pe o stradă îngustă, scena eliberării a înfățișat mai degrabă o atitudine de aversiune și nu o bucurie generalizată,

---

<sup>668</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>669</sup> CNSAS, Dosar I 256686, vol.1, Plan de acțiune pe perioada 15.XII.1959-15. iunie 1960, - în acțiunea de verificare a numitului Liviu Ciulei, regizor de filme la Centrul de Producție Cinematografică „Buftea“, (întocmit dec. 1959), pp. 88-92.

<sup>670</sup> *Ibidem*, Hotărâre a Min. Afacerilor Interne, Dir. a III-a pentru schimbarea dosarului de verificare nr. 4088 în dosar individual, pp. 2-3.

<sup>671</sup> *Ibidem*, Plan de măsuri în acțiunea informativă dusă asupra regizorului Liviu Ciulei, pe perioada 15 ian.-15 iulie 1961, pp. 80-82.

<sup>672</sup> CNSAS, Dosar I 256686, Vol. 1, Nota informativă, 14 octombrie 1959, pp. 230-231.

<sup>673</sup> *Idem*.

<sup>674</sup> CNSAS, Dosar I 256686, Vol. 1, Notă, 8 decembrie 1959, pp. 238-243, aici: p. 240. Lica Gheorghiu debutase în filmul lui Liviu Ciulei *Erupția* [1957].



motiv pentru care conducerea studioului a cerut noi filmări.<sup>675</sup> Din acest punct de vedere, viziunea artistică a regizorului nu ar fi respectat dezideratul politic al regimului comunist, bazându-se în schimb pe idei cu conotație formalistă, „occidentală” și îndeosebi „americană”, motiv pentru care ar atrage de asemenea justificări formaliste.<sup>676</sup> Reprezentarea luptătorului comunist în rezistență și a evenimentelor de la 23 august 1944 ar fi slăbit rolul conducător al partidului, producția cinematografică nefiind admisă la aniversarea a 15 ani de la „eliberare.” Dincolo de propunerile conducerii studioului, doar intervenția conducerii partidului putea determina „reprezentarea corectă” a faptelor istorice,<sup>677</sup> atitudinea față de regizor dovedindu-se mai degrabă una incluzivă decât exclusivistă. Ambivalența reacției oficiale, manifestându-se pe de o parte prin incriminarea atitudinii sale critice la adresa regimului, iar pe de altă parte prin instituirea în conducerea grupului de creație și distingerea sa cu Premiul de Stat a fost semnalată și de Lazăr Vrabie, cu care Liviu Ciulei se aflase, conform rapoartelor Securității, într-o relație conflictuală.<sup>678</sup> Notele informative au lăsat, de asemenea, să se întrevadă viziuni ambivalente ale poziției sale ca responsabil al grupei de creație III, prin intermediul acesteia Ciulei promovându-și, pe de o parte, realizările sale cinematografice, dar stimulând calitatea unor scenarii și filme, iar pe de altă parte, sustrăgându-se de la activitatea în colectiv, de la discuțiile privind planul de producție sau intrarea scenariilor în producție.<sup>679</sup> Conform altor note informative, acesta a condus grupa de creație după considerente estetice, ignorând conținutul ideologic.<sup>680</sup>

Dincolo de imputările aduse regizorului, informările Securității remarcă criticile acestuia la adresa creației cinematografice românești. Având în vedere imposibilitatea unei confruntări artistice obiective în acest domeniu cultural, cineăștii trebuie să se confrunte, în viziunea regizorului, mai mult cu propriile gânduri decât cu gândurile altora.<sup>681</sup> Chiar și în plenara Consiliul Cinematografiei acesta ar fi pus problema scenariilor pe seama abordării convenționale a unor complexe tematice deja legitime și pe lipsa curajului creatorilor de film de a problematiza aspecte negative ale realității.<sup>682</sup> Responsabilitățile administrative și

---

<sup>675</sup> *Ibidem*, p. 243.

<sup>676</sup> CNSAS, Dosar I 256686, Vol. 1, Notă, 30 august 1961, pp. 209-210, aici: p. 209; Conform notelor informative, chiar și prima sa producție cinematografică *Erupția*, realizată, în viziunea regizorului, corespunzător comandamentelor artistice din acea perioadă, era pătrunsă de influențe vestice; în: Notă cu privire la regizorul Liviu Ciulei, 10 martie 1962, pp. 173-175, aici: p. 173.

<sup>677</sup> *Ibidem*, Notă cu privire la regizorul Liviu Ciulei, 10 martie 1962, pp. 173-175, aici: p. 174.

<sup>678</sup> *Ibidem*, Informare, 2 aprilie 1963, pp. 124-128.

<sup>679</sup> *Ibidem*, Notă cu privire la regizorul Liviu Ciulei, 12 martie 1963, pp. 147-149, aici: pp. 147-148.

<sup>680</sup> *Ibidem*, Notă referitoare la regizorul Liviu Ciulei, 15 martie 1963, pp. 145-146.

<sup>681</sup> *Ibidem*, Nota privind unele păreri ale lui Liviu Ciulei, 2 aprilie 1963, pp. 115-117.

<sup>682</sup> *Ibidem*, Nota cu privire la Liviu Ciulei, 18 aprilie 1963, p. 118.



libertățile artistice oferite în vederea prevenirii pozițiilor sale critice și implicării în peisajul cultural românesc au fost dublate însă de o supraveghere continuă a creației sale de către Securitate. Astfel, producția următorului film, *Pădurea spânzuraților*, punerea în scenă a pieselor de teatru, călătoria în America, precum și numirea lui ca director al Teatrului „Bulandra” au fost în continuare consemnate în rapoarte.<sup>683</sup> Urmărirea informativă a lui Liviu Ciulei s-a încheiat abia după trei ani. Dar interzicerea piesei de teatru *Revizorul* de Lucian Pintilie și conflictul de amploare survenit în urma acesteia, demiterea lui Liviu Ciulei din poziția de director al teatrului, apropierea lui continuă de instituțiile teatrale americane au dus în anul 1975 la deschiderea unui nou dosar informativ.<sup>684</sup> Deși urmărirea lui informativă s-a extins până cu puțin timp înainte de emigrarea lui în SUA, Securitatea a deținut în continuare informații despre exilul său.<sup>685</sup>

#### 2.3.4. Negocierea trecutului: receptarea filmului

Decalajul temporal determinat de modificările și refilmările impuse regizorului a făcut imposibilă introducerea producției *Valurile Dunării* în programul festiv al aniversării „actului eliberator”, premiera desfășurându-se abia în data de 23. 05. 1960. Cu toate acestea, s-a bucurat de un succes de public relativ mare, contând pe aproape 5 milioane de spectatori.<sup>686</sup>

În contrast cu intențiile regizorului, critica de film a situat în prim-plan personajul luptătorului comunist în rezistență, Toma, subliniind „rolul său didactic” nu doar față de restul personajelor, cum sunt Mihai și Ana, ci și față de spectatori.<sup>687</sup> În acest sens, s-a criticat logica narativă prin care se amâna câștigarea încrederii lui Mihai de către Toma,

---

<sup>683</sup> *Ibidem*, Nota, 7 iunie 1963, pp. 119-120; Nota cu privire la regizorul Liviu Ciulei, 10 iulie 1963, pp. 106-108; Raport, 20 august 1963, pp. 99-101; Nota privind numirea lui Liviu Ciulei ca director al Teatrului „Lucia Sturza Bulandra”, 14 oct. 1963, pp. 94-96.

<sup>684</sup> *Ibidem*, Referat cu propuneri de încheiere a acțiunii informative „Arhitectul”, 16 decembrie 1963, pp. 391-398. Cf. CNSAS, Dosar I 256686, Vol. 2, Dosar de urmărire informativă, Nr. 994, privind „Coral”, deschis la 7.6.1975.

<sup>685</sup> CNSAS, Dosar SIE 43187, Notă – privește pe Liviu Ciulei, 24.7.1987.

<sup>686</sup> 4.953.112 de spectatori au vizionat filmul până în decembrie 2013; în: „Spectatori film românesc”, <http://cnc.gov.ro/wp-content/uploads/2014/12/Total-spectatori-film-romanesc-la-31.12.2013.pdf>, (19.10.2015). Până în iunie 1964 filmul fusese vizionat de 2.290.776 de spectatori; în: Cinema, nr. 8 (20), august 1964, p. 11.

<sup>687</sup> ANF, „Valurile Dunării” – mapă de producție: „Valurile Dunării”, Dumitru Solomon, Gazeta literară, 1960; „Valurile Dunării”, Eugen Atanasiu, România liberă, 31.5.1960; „Valurile Dunării”, Mihail Gospodin, Steagul roșu, 3.6.1960; „Două filme românești dedicate luptei pentru eliberarea patriei”, Ion Barna, Informația, 20.6.1960. (Relatări de presă din acest fond arhivistic se vor cita în continuare prin: „ANF, VD”).



deși Mihai își exprimase din timp poziția antifascistă.<sup>688</sup> Pe același plan al personajelor era vizată și Ana, a cărei evoluție politică confuză ar fi fost redusă la gânduri neexprimate.<sup>689</sup>

Criticată a fost și reprezentarea neclară a luptei pentru eliberare, întrucât rolul de conducere nu a fost atribuit nici Statului major al gărzilor muncitorești, nici personajului Toma, lăsând ca luptele stradale să apară sub semnul spontaneității. Acționând în detrimentul filmului, finalul deschis este întărit și de lipsa întâlnirii dintre Toma și Ana, ale căror linii narative se despart în mod inexplicabil.<sup>690</sup> Acțiunea necoordonată a personajelor a fost astfel insuficient raportată la acțiunile de rezistență ale „forțelor patriotice.” Dincolo de aspectele ideologice și de conținut, se poate menționa lipsa poziției regizorului cu privire la viziunea sa stilistică, aspect central în timpul producției filmului și în rapoartele Securității. În acest sens au fost discutate doar coloana sonoră și îndeosebi leitmotivul muzical „Valurile Dunării” care reflectă procesele interioare ale personajelor și cărora, în consecință, le lipsește puterea mobilizatoare a marșurilor eroice de luptă.<sup>691</sup>

În ciuda criticii ambivalente, *Valurile Dunării* a fost considerat de către criticii de specialitate drept film de referință în rândul producțiilor care dezbat subiectul ilegalității comuniste. Revista nou înființată „Cinema” l-a plasat în 1964 în contextul evoluției personajelor eroice din cinematografia românească și în raport cu evenimentele de la 23 august 1944, nu fără să considere incompletă și astfel, rigidă, evoluția interioară a protagonistului Toma sau în general evoluția dramaturgică a personajelor de pe șlep.<sup>692</sup> Merită remarcată de asemenea recenzia pozitivă a filmului la 11 ani de la premiera sa. Până la „finalul foarte convențional făcut”, acesta își demonstrează rezistența în timp și amintește nu doar de debutul Irinei Petrescu, ci și de producțiile de succes ale cinematografiei românești realizate de regizorii de teatru.<sup>693</sup> Astfel, ecoul filmului se poate explica în dublu sens: pe de-o parte prin retrospectiva tematică inerentă ritualului aniversării actului de eliberare, iar pe de altă parte prin prestigiul artistic al regizorului Liviu Ciulei și al actriței Irina Petrescu.

---

<sup>688</sup> ANF, VD.: „Valurile Dunării”, Eugen Atanasiu, România liberă, 31.5.1960.

<sup>689</sup> *Idem*.

<sup>690</sup> ANF, VD.: „Valurile Dunării”, Dumitru Solomon, Gazeta literară, 1960; „Valurile Dunării”, Mihail Gospodin, Steagul roșu, 3.6.1960.

<sup>691</sup> ANF, VD.: „Valurile Dunării”, Mihail Gospodin, Steagul roșu, 3.6.1960; „Valurile Dunării”, Eugen Atanasiu, România liberă, 31.5.1960.

<sup>692</sup> „Eroul, evoluție și semnificație (II)”, Cinema, nr. 6 (18), 1964, p. 1; „Tematică proprie, stil original”, Dinu Săraru, Cinema, nr. 8 (20), 1964.

<sup>693</sup> ANF, VD.: „Revăzând «Valurile Dunării»”, Bujor T. Rîpeanu, Contemporanul, 12.3.1971.



### 2.3.5. Considerații finale

Producția filmului *Valurile Dunării* a determinat o negociere a trecutului recent atât din punctul de vedere al conținutului cât și al stilului, aspecte situate în acest caz într-o relație interdependentă. Viziunile realismului socialist pe de o parte și ale formalismului pe de altă parte, considerate antagonice, s-au dovedit a fi o continuare a discursurilor anterioare care, după cum s-a arătat mai devreme, au marcat și producția *Nepoții gornistului*. Sub această egidă s-au înscris însă și filmele de actualitate, care pe fundalul producției cinematografice românești încă precare în primii ani ai socialismului, au avut un rol și mai hotărâtor. Procesul întârziat de destalinizare s-a realizat în tandem cu o reprezentare de sine fluctuantă a socialismului, neaducând deocamdată o etapă de liberalizare în peisajul cinematografic. Deși lipsit de intensitate, discursul formalist a fost extins asupra altor teme nou introduse și a urmărit și creația cinematografică a lui Liviu Ciulei. Din perspectiva oficială, abordarea formal-stilistică în *Valurile Dunării* a jucat un rol doar în măsura în care trebuia să articuleze aspectul ideatic și mai ales reprezentarea luptătorului comunist în rezistență, Toma, și evenimentele de la 23 august 1944. Însă tocmai această atribuție a fost criticată de funcționarii de partid. Totodată, negocierea ideatică sau tematică a trecutului recent (*inhaltliche Aushandlung der nahen Vergangenheit*) a avut o semnificație politică cu atât mai mare cu cât prima reprezentare cinematografică a acestor evenimente istorice trebuia să contribuie la ancorarea lor în memoria culturală. Acest deziderat al politicii memoriei care trebuia să se materializeze și prin introducerea peliculei în cadrul festiv al aniversării a 15 ani de la „eliberare“, a rămas departe însă de intențiile regizorului Liviu Ciulei.

Toposul luptătorului comunist în rezistență a fost mai puternic politizat decât în cazul plasării sale de până atunci în contextul grevei muncitorești. Această *grand narrative* îl înfățișează acum pe luptătorul în rezistență ca actor politic activ într-o luptă armată împotriva ordinii sociale a „ocupanților germani.“ În aceeași măsură, acest discurs s-a impus drept cadru al memoriei, ca model de reprezentare cinematografică în următoarele producții, astfel încât ecoul filmului *Valurile Dunării* a dus în ciuda acestui lucru doar la un eșec parțial al intenției politicii memoriei. Întrucât tocmai acest film menit să reconfigureze toposul luptătorului în rezistență a lăsat să se întrevadă discursurile contrare (*gegenläufige Diskurse*) ale politicii memoriei și ale cineaștilor care au încercat pe de-o parte să stabilizeze reprezentarea de sine a regimului, iar pe de alta, să o pună la îndoială.



## 2.4. *Duminică la ora 6* [Lucian Pintilie, 1965/66]

Aflat în același cadru artistic, regizorul Lucian Pintilie a fost inițiat de Liviu Ciulei atât în lumea teatrului, cât și în cea a cinematografiei. În filmul *Valurile Dunării* acesta a interpretat rolul negativ al ofițerului german. Dedicat aproape exclusiv teatrului în prima parte a carierei sale, Lucian Pintilie și-a celebrat debutul cinematografic abia în anul 1965 cu *Duminică la ora 6*, un film pe care l-a preluat doar cu reținere, dar care a determinat până la urmă o reconfigurare semnificativă a toposului luptătorilor în rezistență. Spre deosebire de Liviu Ciulei, acesta a acordat mai puțină atenție narațiunii filmice, centrându-se pe o abordare strict estetică. Tranziția la rezistența cotidiană și la analiza introspectivă a personajelor i-au oferit posibilitatea de a problematiza trecutul recent dintr-o perspectivă estetică diferită.

Astfel, *Duminică la ora 6* s-a diferențiat de următoarele producții nu atât prin narațiunea abordând trecutul recent, cât mai ales prin limbajul cinematografic neconvențional, experimental. Spre deosebire de prima sa producție, următoarele filme ale lui Lucian Pintilie au adoptat pe de-o parte o abordare realist-critică în *Reconstituirea* [1969], iar pe de alta, una alegorică în *De ce trag clopotele, Mitică?* [1979]. Fără a urmări o viziune unitară, acestea s-au remarcat mai degrabă printr-o reprezentare iritantă, respinsă de către funcționarii de partid din cauza reflectării actualității comuniste. Singurul său film aprobat, *Duminică la ora 6*, a apărut însă în contextul unor politici culturale favorabile.

Perioada de liberalizare instaurată cu întârziere după valurile de epurare ale lui Gheorghe Gheorghiu-Dej și până la politica național-comunistă consolidată de Nicolae Ceaușescu s-a dovedit a fi de scurtă durată, dar prolifică pentru creatorii de cultură din România. Această tranziție politică și culturală, relevând instabilitatea reprezentării de sine a socialismului, a permis, deși în mod tacit, o îndepărtare de directivele rigide ale realismului socialist și o relativă diversificare a stilurilor. Din nou s-a plasat în prim-plan o negociere a trecutului motivată stilistic, însă nu sub egida formalismului anterior, ci sub un aspect mai amplu al unei abordări artistice.

În acest context, filmul lui Lucian Pintilie a reprezentat o interfață aparent contradictorie între critica autohtonă și recunoașterea internațională. Faptul că împreună cu peliculele realizate mai târziu, *Ediție specială* [Mircea Daneliuc, 1977] sau *Să mori rănit din dragoste de viață* [Mircea Veroiu, 1983] a aparținut acelor excepții care ocolesc aspectul tematic și implicit conținutul ideologic, a fost relevat doar după regimul comunist, întrucât



a fost vorba de teme politice care au putut fi prelucrate cinematografic fără niciun fel de omagiu.<sup>694</sup>

#### **2.4.1. Acțiunea filmului**

Acțiunea aduce în prim-plan o poveste de dragoste sortită eșecului din cauza implicării politice clandestine a protagoniștilor. Titlul *Duminică la ora 6* face referire la întâlnirea dintre cei doi protagoniști, Radu (Dan Nuțu) și Anca (Irina Petrescu), care urmau să se cunoască la un bal pentru a întreprinde o acțiune de rezistență. Însă întâlnirea planificată a fost împiedicată de agitația provocată de legionari, protagoniștii ajungând să se cunoască însă întâmplător, intrând într-o relație amoroasă fără să știe nimic despre implicarea politică a fiecăruia. Dar odată cu procurarea multiplicatorului, Anca se dovedește a fi persoana de legătură pe care Radu ar fi trebuit să o cunoască la bal. Povestea lor, redată retrospectiv de către Radu, s-a conturat mai puțin într-o acțiune aventuroasă, ci a luat o turnură tragică. Anca sfârșește prin a fi ucisă de Siguranță, iar Radu trădat de o altă persoană de legătură.

#### **2.4.2. Reconsiderarea rezistenței: trauma și viziunea introspectivă a ilegaliștilor**

Cadrul istoric al acțiunii filmului este situat prin prezența „cămășilor verzi” în anul 1940 când Garda de Fier a ajuns la putere. Se renunță însă la menționarea explicită a evenimentelor sau la afirmații propagandistice, convingerea politică a luptătorilor în rezistență fiind redusă la utilizarea ocazională a formulei de adresare „tovarăș/tovarășă” și la replica Mariei cu privire la potențiala instaurare a socialismului. În consecință, până și puținele acțiuni în rezistență cum sunt procurarea unui multiplicator sau greva muncitorilor sunt mai puțin subliniate politic sau ideologic, cât plasate în conflictul interior între viața privată și publică. Pericolul la care se expun personajele prinde formă fizică abia la finalul filmului, prin agenții *Siguranței*, care dau de urma lui Radu în orașul Constanța. Prin apariția lor singulară, legionarii, directorul fabricii, precum și cei doi urmăritori necunoscuți ce pătrund în locuința de refugiu a protagoniștilor sunt reduși la personaje funcționale, dezindividualizarea inamicului slăbind raportul antagonic prezent până în acel moment în cinematografie.

După îndeplinirea acțiunii multiplicatorului și presupusa interogare a Ancăi [32,26-39,00] – secvențe de luat în considerare drept momente de cotitură – rezistența este ilustrată mai degrabă ca o luptă pentru supraviețuire, defensivă, interiorizată, sufocată de amintiri

---

<sup>694</sup> Mircea Veroiu, Interviu, în: Ioan-Pavel Azap, *Traveling. Interviuuri cu regizori români de film*, Vol. 1, București: Tritonic, 2003, p. 157.



traumatice și nesiguranță. Rezistența se dezvoltă, conform scenaristului Ion Mihăileanu, într-un crez: „și, mai ales, într-un protest. Nu un protest impulsiv, furios, ci mai degrabă un mod de viață care intră în cele mai intime resorturi ale psihologiei individuale.”<sup>695</sup> Totodată, această viziune introspectivă asupra rezistenței este susținută de un limbaj cinematografic expresiv, fie în forma flashback-urilor, camerei subiective și montajului asociativ, fie a jocurilor de lumină sau de sunet, suprapunându-se peste narațiunea plată a filmului. Conform regizorului Lucian Pintilie, destinele personajelor au trebuit să curgă într-un mod natural, ca în viața cotidiană, după „imperativul sincerității.” O regie rigidă a personajelor s-ar fi evitat astfel și prin utilizarea obiectivelor cu focală lungă, lăsând loc desfășurării nerestricționate a protagoniștilor.<sup>696</sup>

#### 2.4.3. Personajele filmice: ilegaliștii

Renunțarea la trăsăturile eroice ale personajelor, indispensabile până în acel moment, în favoarea unei subiectivizări și interiorizări ale circumstanțelor exterioare a fost dublată de un alt element nou în reprezentarea cinematografică a luptătorilor comuniști în rezistență, respectiv de prezența rolurilor feminine și ale tinerilor. Povara celor doi protagoniști este contrastată cu dezinvoltura tinerilor din gară, atât din punct de vedere vizual, prin montaje paralele, *shots-reverse shots*, cât și în dialogul dintre Radu și Maria.<sup>697</sup> Regizorul își justifică filmul de asemenea prin prezența tinerilor care au ales să lupte.<sup>698</sup> Pe de altă parte, personajele feminine se desprind de rolul de susținere a luptei în rezistență, fiind aduse chiar și cu slăbiciuni umane în prim-planul acțiunii. Până și conducerea partidului comunist este reprezentată de personajul feminin Maria (Graziela Albini), care în calitate de „individ colectiv”<sup>699</sup> își exercită funcția reprezentativă, îi încredințează lui Radu în cadrul întâlnirilor frecvente diferite sarcini și tratează cu răbdare dificultățile întâmpinate de acesta. Relația partidului cu cei doi tineri este simplificată astfel prin evoluția liniară a Mariei.<sup>700</sup> Aceasta îl pune în legătură pe Radu atât cu Anca, o tânără studentă la arhitectură de origine burgheză, care din cauza lipsei de experiență este cuprinsă de nesiguranță și

<sup>695</sup> „Dialog cu scenaristul Ion Mihăileanu”, Alexandru Racoviceanu, Cinema, 3/1965.

<sup>696</sup> „Cît mai aproape de cotidian”, Alexandru Racoviceanu, Cinema, 3/1965.

<sup>697</sup> Pe de o parte, Maria insistă asupra faptului că Radu nu este un tânăr oarecare [19,11], pe de altă parte Radu subliniază lipsa de griji a tinerilor chiar și în momentul venirii socialismului [1,08,25-1,09,00]. A se vedea și scena din parc [52,01-53,36].

<sup>698</sup> „Colocviu regizoral despre filmele noi” Bujor T. Rîpeanu, Cinema, 11/1964.

<sup>699</sup> Maria folosește pluralul pronumelui personal „noi”, atunci când face referire la protecția Ancăi, indicând astfel colectivul partidului. [54,15].

<sup>700</sup> Vezi: ANF, „Duminică la ora 6” – mapă de producție: „Duminică la ora 6”, Călin Căliman, Contemporanul, nr.5, 4.2.1966, p. 5; „Duminică la ora 6”, Tudor Caranfil, Tribuna, 10, nr. 4, 27.1.1966, p.7. (Relatări de presă și materialele auxiliare din acest fond arhivistic se vor cita în continuare prin: „ANF, D6.”).



teamă, cât și cu femeia din Constanța, care se dovedește a fi o trădătoare. În ciuda narațiunii filmice bazate pe vederea retrospectivă a lui Radu, Anca este cea evidențiată în plan vizual, ceea ce se datorează nu în ultimul rând preinsei popularității a actriței Irina Petrescu, întrucât, conform regizorului, încă din timpul filmărilor s-a remarcat performanța ei actricească convingătoare, pe când personajul Radu a necesitat o prelucrare cinematografică ulterioară,<sup>701</sup> Dan Nuțu aflându-se însă abia la începutul carierei sale de actor.

Radu devine un luptător în rezistență rezervat, tensionat. Percepând riscurile unei legături amoroase între doi ilegaliști, atitudinea sa confruntativă față de Anca se transformă într-una protectoare, incapacitatea sa de a preveni moartea ei tragică apropiindu-l de destinul unui antierou. Tot ce îi rămâne este o amintire traumatizantă pe care o derulează pentru a împiedica uitarea, în pofida obligațiilor sale politice. El povestește Mariei experiența sa înainte ca, în cele din urmă, să cadă victimă oamenilor Siguranței în Constanța.

Reprezentarea personajelor principale este astfel mai puțin conformă comandamentelor politice din acea perioadă ce vizau oferirea spectatorilor unei platforme de identificare. Abordarea tematică a tinerilor, respectiv un tânăr muncitor și membru UTC precum și o studentă la arhitectură, întrunește noile deziderate ale funcționarilor culturali, însă filmul creează atât din punct de vedere stilistic, cât și prin impasul tragic al antieroului o distanțare critică. Complexa lume interioară a protagoniștilor se opune realismului observațional determinat de anonimitatea greviștilor, tinerilor, oamenilor de pe stradă și a societății în general.<sup>702</sup> Totodată, această societate anonimă se concretizează printr-o referință discretă la stilul vestimentar al anilor '60 într-un film a cărui acțiune se petrece în 1940,<sup>703</sup> spectatorilor oferindu-li-se astfel posibilități de asociere între evenimentele trecute și actualitatea trăită. Alte moduri de lectură sunt posibile însă și prin limbajul cinematografic generând o înstrăinare, o distanțare de natură critică.

Perspectiva narativă este contracarată de mișcarea camerei. Pe de-o parte, pe plan vizual se creează o relație de identificare a spectatorilor cu Anca, iar pe de alta, prin vocea din off a lui Radu, prin montajul ce intercalează diferitele planuri temporale determinând fragmentarea narațiunii filmice, precum și prin folosirea metaforelor vizuale se creează o

---

<sup>701</sup> „Cît mai aproape de cotidian“, Alexandru Racoviceanu, *Cinema*, 3/1965. Actorul Dan Nuțu s-a remarcat în continuare în roluri reprezentând tineri nonconformiști, în Cristina Corciovescu/ Bujor T. Rîpeanu (Ed.), *1234 cinești români. Ghid bio-filmografic*, București: Editura Științifică, 1996, p. 255.

<sup>702</sup> ANF, D6: „Duminică la ora 6“, Călin Căliman, *Contemporanul*, nr. 5, 4.2.1966, p. 5.

<sup>703</sup> A se vedea scena plimbării Anca și Radu [19,54-27,41] și scena din parc [52,01-54,36].



distanțare critică față de acțiunea filmică. Amintirea traumatică a lui Radu reprezentând persoane aplecate peste balustrada unei curți interioare văzute din planul fix al unui ascensor aflat în coborâre și traversarea tensionată a subsolului (închisorii), întrerupe ca leitmotiv narațiunea filmică,<sup>704</sup> dovedindu-se a fi în cele din urmă fragmente din episodul morții Ancăi, precum și din încarcerarea sa. Totodată, această secvență retrospectivă poate fi atribuită ultimelor imagini ale lui Radu despre Anca. Ascensorul preia funcția „fatum“-ului antic<sup>705</sup>, iar ultima călătorie, asemănându-se cu o cădere în abisul infernului, se încheie în curtea interioară, cenușie și sumbră, în mijlocul căreia se află trupul Ancăi acoperit cu ziare. Lumea imaginară a protagonistului urmărită de amintiri traumatice, precum și tranziția dintre planurile temporale sunt marcate și de chipuri încadrate prin gros și prim-planuri care apar în spatele ferestrelor de sticlă, a gardului de sârmă ghimpată sau în spatele grătilor închisorii. Totodată, acestea sugerează o separare față de lumea exterioară,<sup>706</sup> conferindu-i narațiunii luptei în rezistență prin expresivitatea limbajului cinematografic o dimensiune introspectivă.

#### 2.4.4. Negocierea trecutului: producția filmului

*Duminică la ora 6* a reprezentat creația artistică a unei generații de cineaști care, în contextul favorabil libertății de creație a anilor '60, a experimentat noi căi artistice. Atât regizorul Lucian Pintilie, cât și scenaristul Ion Mihăileanu, el însuși autor ilegalist,<sup>707</sup> și operatorul Sergiu Huzum au debutat cu acest film, pavându-și drumul, prin controversele stârnite, ca artiști critici la adresa regimului. Proiectul cinematografic a fost inițiat încă din anul 1961, trebuind să fie preluat de regizorul Iulian Mihu.<sup>708</sup> Intenționând să respingă scenariul pe motiv că era „ieșit din actualitate“, Lucian Pintilie s-a lăsat totuși convins de Liviu Ciulei să realizeze mai întâi un „film fără probleme“, pentru ca mai apoi să se poată consacra unor abordări critice.<sup>709</sup> Regizorul s-a distanțat de la bun început de dezideratul unei reconstituiri documentare și autentice a epocii trecute și a mizat pe o neglijență a limbajului cinematografic, neobișnuită mai ales pentru un „film cu ilegaliști“:

<sup>704</sup> [02,43-02,53/ 02,58-03,17/ 03,25-04,10]; [17,50-18,03]; [27,41-28,03/ 28,40-28,56]; [32,07-32,26]; [47,06-47,17]; [55,24-55,30]; [56,28-56,35/ 57,12-57,42/ 57,52-58,02/ 59,40-59,56/ 1,00,16-1,00,28]; [1,07,00-1,07,56].

<sup>705</sup> Călin Căliman, *Istoria filmului românesc (1897-2010)*, București: Ed. Contemporanul, 2011, p. 280.

<sup>706</sup> Vezi spre exemplu: [00,00-01,45/ 02,22-02,30]; [28,57-29,10]; [53,30]; [27,00]; [4,10-6,02]. Motivul ferestrei ca deschidere spre lumea exterioară sau ca delimitare dintre spațiul imaginar și lumea exterioară (reală) se regăsește și în filmul-DEFA *Dein unbekannter Bruder*, realizat în 1981 de regizorul Ulrich Weiß.

<sup>707</sup> Căliman, *Istoria filmului românesc*, p. 280.

<sup>708</sup> Ripeanu, *Filmat în România*, Vol. 1, p. 131.

<sup>709</sup> CNSAS, Dosar I 256686, vol.1, Notă cu privire la Liviu Ciulei și Lucian Pintilie, 10.10.1963, pp. 97-98.



„Nu mă interesează recompunerea exterioară plastică, anecdotică a epocii. Nu vom depune eforturi de reconstituire documentară a acesteia. Imaginea va purta amprenta unei neglijențe voite, fără mari contraste [...], prin folosirea în iluminare a lămpilor cu vapori de mercur, cu multă „filmare din mână“ și experimentare a procedurii „trans-trav. Nici în scenografie nu vom căuta să insistăm asupra detaliului de epocă, ci ne vom plasa acțiunea mai ales în ambianțe expresive prin ele însele: maidane, calcanele caselor, marginea de oraș ce se învecinează cu balta [...]“.<sup>710</sup>

Nu doar strada și numeroasele motive exterioare au contribuit la crearea atmosferei, ci și cadrele filmate în interioare originale, care nu fuseseră planificate inițial, s-au dovedit a fi pline de atmosferă.<sup>711</sup> Astfel, s-a încercat o orientare spre estetica cinematografică a neorealismului italian, dar și a noului val francez.<sup>712</sup>

Narațiunea filmică s-a clădit inițial pe o structură epică simplă, de care Lucian Pintilie s-a distanțat în mod explicit în timpul filmărilor.<sup>713</sup> Însă abordarea liberă a subiectului filmic l-a situat în momentul montajului în fața provocării de a se distanța de scenariul regizoral, fiind nevoit să reorganizeze materialul haotic, regretând la final fragmentarea și sincopel dramaturgice care, în viziunea lui, afectaseră filmul. Improvizarea i-a indus însă treptat, prin descoperirea imaginii cinematografice și nevoia unei abordări reci, distanțe față de personajele marcate de suferință, o respingere a narațiunii tradiționale. Puterea de sugestie a narațiunii i s-a părut în schimb mult mai importantă, astfel încât intenția lui viza o evoluție filmică ulterioară bazată pe un protest împotriva subiectului, în favoarea imaginii cinematografice.<sup>714</sup> Unul din consilierii săi cinematografici, Victor Iliu, pune această abordare estetică pe seama experienței sale teatrale:

„El a fost obișnuit cu convențiile scenei, cu tirania textului, iar acest film, cu calitățile și excesele lui, ilustrează tocmai această beție care l-a cuprins pe Pintilie când s-a întâlnit cu posibilitățile filmului, cu mobilitatea cadrului, cu resursele contrapunctului audio-vizual, cu puțința reproducerii fluxului vital al realității și cu alte aspecte ale creației filmice, necunoscute omului de teatru.“<sup>715</sup>

#### 2.4.5. Negocierea trecutului: receptarea filmului

*Duminică la ora 6* și-a celebrat premiera la 10.01.1966 și a avut un public relativ redus

<sup>710</sup> „Colocviu regizoral despre filmele noi“, Bujor T. Rîpeanu, Cinema, 11/1964.

<sup>711</sup> Depășirea capacității de producție, mai precis studiourile ocupate au determinat realizarea a doar trei din cele 18 decoruri planificate, astfel încât s-a optat pentru filmarea în interioare originale; în „Cît mai aproape de cotidian“, Alexandru Racoviceanu, Cinema, 3/1965.

<sup>712</sup> Spre estetica neorealismului italian și a noului val francez se orientase și „valul negru“ a filmului iugoslav. Tendințele cinematografiei românești din anii '60 se apropiau celor filmului iugoslav îndeosebi din perspectiva abordării critice și a lipsei de susținere din partea publicului, însă nu au reușit să atingă amploarea unei mișcări artistice; vezi: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5521> și <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5248>, (26.10.2015).

<sup>713</sup> „Confesiunile regizorului la masa de montaj“, George Littera, Cinema, 10/1965.

<sup>714</sup> *Ibidem*.

<sup>715</sup> Victor Iliu, Fascinația cinematografului, București, 1975, p. 142, *apud* Căliman, Istoria filmului românesc, p. 280.



față de alte pelicule care au abordat subiectul luptei comuniste în rezistență din anii '60, bucurându-se totuși de un număr mai mare de spectatori față de următoarele lui filme interzise, însă mult mai prezente în istoriografia cinematografiei românești.<sup>716</sup> Acest succes limitat în rândul publicului poate fi redus la incomoditatea regizorului și la limbajul său cinematografic iritant. Mai târziu, Lucian Pintilie menționează în memoriile sale<sup>717</sup> receptarea ambivalentă a peliculei *Duminică la ora 6*, criticată de către funcționarii culturali și de partid pe de-o parte, și recompensată cu premii internaționale, pe de altă parte.<sup>718</sup>

La scurt timp după proiecția filmului, această atitudine ambivalentă s-a remarcat într-o dezbatere a Consiliul Asociației Cineaștilor (ACIN).<sup>719</sup> Părerile critice ale unor realizatori de film (G. Saizescu, M. Drăgan, M. Iacob) s-au fundamentat îndeosebi pe argumente de natură politică, făcând referire pe de-o parte la „personajele nereprezentative“, iar pe de alta, la reprezentarea lipsită de transparență a rezistenței privind protagoniștii, scopul și motivația. Conform acestora, filmul nu a fost „adecvat“ nici ideii, nici „coloritului local.“ Susținătorii filmului (I. Mișu, M. Marcus, M. Ilieșiu, D. Fernoagă, A. Miheș, I. Grigorescu) au subliniat performanța lui Lucian Pintilie de a se fi apropiat de cinematografia modernă prin abordarea sa estetică.<sup>720</sup> Faptul că *Duminică la ora 6* contravenea politicii memoriei s-a relevat prin limitarea ulterioară a distribuirii filmului. Astfel, în România, numărul spectatorilor a rămas neschimbat între anii 1971 și 1981 la aproximativ 1.600.000.<sup>721</sup>

Succesul restrâns la public se deduce totodată și din reacția ambivalentă din presă. Critica de film a oscilat între inovația stilistică adusă reprezentării cinematografice a

<sup>716</sup> Din cele 12 lungmetraje despre ilegaliști realizate în perioada 1960-1969, doar 8 filme depășiseră până în decembrie 2013 2 mil. de spectatori. *Duminică la ora 6* avea doar 1.715.107 de spectatori, în timp ce următoarele filme realizate de Lucian Pintilie în perioada comunistă *Reconstituirea* și *De ce trag clopotele, Mitică?*, prezentate publicului abia în anul 1990, atingeau un număr de 578.611 respectiv 352.770 de spectatori; în: „Spectatori film românesc“, în: <http://cnc.gov.ro/wp-content/uploads/2014/12/Total-spectatori-film-romanesc-la-31.12.2013.pdf>, (19. 10. 2015). Până în decembrie 1967 *Duminică la ora 6* era vizionat de 1.276.803 de spectatori, în: ANF, Fișă filmografică nr.I/89, p. 11.

<sup>717</sup> „Ca un bonjourist“, 1998, în: Lucian Pintilie, Bricabrac: [articole, interviuri, discursuri], București: Humanitas, 2003, p. 289.

<sup>718</sup> De menționat sunt în acest sens premiile Festivalului Internațional de Film pentru Tineret din Cannes în 1966; trofeul de aur „Cabeza de Palengue“, Acapulco, 1966; premiul special al juriului pentru iluminare interioară realizată pentru prima dată cu lămpi de vapor de mercur, la Congresul UNIATEC, Praga, 1966; premiul criticii la Festivalul Internațional al Filmului de la Mar del Plata, 1966; premiul special al juriului pentru rolul feminin (Irina Petrescu) la Festivalul Național de Film de la Mamaia, 1966, ș.a. în: ANF, Fișă filmografică nr. I/89, p. 12; cf. Rîpeanu, *Filmat în România*, Vol. 1, p. 132.

<sup>719</sup> Rîpeanu, *Filmat în România*, Vol. 1, p. 131.

<sup>720</sup> *Ibidem*.

<sup>721</sup> Pe lângă atitudinea critică a regizorului la adresa regimului politic se poate menționa și emigrarea actorului Dan Năuțu în SUA, în anul 1979; în: Rîpeanu, *Filmat în România*, Vol. 1, p. 132.



luptătorului în rezistență și confuzia izvorâtă din însuși limbajul cinematografic. Se menționase chiar și intenția „tacită” a regizorului de a-și conferi, prin accentuarea poveștii de dragoste, libertatea improvizației vizuale, evitând astfel schematismul subiectului și acuzațiile unei reprezentări mascate a luptei în rezistență. Lipsa unei dinamici dramaturgice și reducerea rezistenței la transportul unui multiplicator ca acțiune singulară a fost indezirabilă în acest sens. Până și numeroasele flashback-uri au creat, în viziunea criticilor, confuzie.<sup>722</sup> Întreruperea narațiunii prin leitmotive ar duce, de asemenea, la discontinuitate și confuzie, transformând filmul în cele din urmă într-o „operă hibridă” care nu este orientată nici spre „tradițional”, nici spre „modern” și care ar sugera „ambitiile neîmplinite artistice” ale regizorului.<sup>723</sup> Însă dincolo de critică, „reminiscente de convenție teatrală și de literaturizare”,<sup>724</sup> pe seama cărora s-a pus limbajul cinematografic al lui Pintilie, finalul deschis a ajuns de asemenea în atenția criticilor. Deznădejdea protagonistului în fața agenților Siguranței, slăbiciunea care îl estompează ca antierou, îndepărtează orice urmă de optimism,<sup>725</sup> iar finalul acesta sumbru nu ar corespunde accentuării luptelor revoluționare.<sup>726</sup> Chiar și o notă informativă a Securității raportează pe marginea neglijării cu bună știință de către Lucian Pintilie a subiectului rezistenței și implicit a conținutului ideologic în vederea concentrării pe alte aspecte ale filmului care să corespundă viziunii sale artistice.<sup>727</sup> Cu toate acestea, critica la adresa filmului *Duminică la ora 6* nu a fost instrumentată drept justificare pentru limitarea libertății artistice a regizorului, cum s-a întâmplat cu următoarele sale filme.

Lucian Pintilie intrase în atenția organelor de Securitate încă din perioada studenției, dar mai ales ca regizor de teatru, manifestându-și public atitudinea critică la adresa regimului și nemulțumirea față de politicile culturale rigide, încercând să-și impună prin convingere directă viziunea sa artistică, deseori contestată la nivel oficial. Interzicerea controversată a piesei de teatru *Revizorul* [1971] a avut drept urmare nu doar înlăturarea sa de la teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, ci și demiterea apreciatului și, la rândul său, controversatului director de teatru Liviu Ciulei.<sup>728</sup> În mod similar, fără a face compromisuri, acesta a încercat să își impună crezul artistic și în mediul cinematografic, însă până la filmul

<sup>722</sup> ANF, D6.: „Duminică șă ora 6”, D.I. Suchianu, *Gazeta literară*, 8, nr.4, 27.1.1966, p. 6.

<sup>723</sup> ANF, D6.: „Duminică la ora 6”, Tudor Caranfil, *Tribuna*, 10, nr. 4, 27.1.1966, p. 7.

<sup>724</sup> ANF, D6.: „Carnet cultural. «Duminică la ora 6»”, Eugen Atanasiu, *România Liberă*, XXIV, nr. 6609, 15.1.1966.

<sup>725</sup> ANF, D6.: „Duminică șă ora 6”, D.I. Suchianu, *Gazeta literară*, 8, nr.4, 27.1.1966, p. 6.

<sup>726</sup> ANF, D6.: „Duminică la ora 6”, Călin Căliman, *Contemporanul*, nr.5, 4.2.1966, p. 5.

<sup>727</sup> CNSAS, Dosar I 52/ Vol. 2, Notă Informativă, 4.4.1966, pp. 93-94.

<sup>728</sup> Actele Securității documentează în mod acribic cazul *Revizorul*. A se vedea: CNSAS, Dosar I 52/ Vol. 1, aici: Nota, 1.11.1972, S. 26-30 și Nota, 30.10.1972.



*Duminică la ora 6*, producțiile sale ulterioare *Reconstituirea* [1969] și *De ce trag clopotele, Mitică?* [1979] au fost retrase din circuit. Aluziile critice și incomode la adresa societății, vizibile în ambele producții, au ajuns până la conducerea partidului. În vreme ce *Reconstituirea* vorbește despre recompunerea filmică, în scop educativ, a unei banale confruntări fizice, care a dus în final la moartea unuia dintre tineri din cauza insistenței pretenții de autenticitate a milițienilor, filmul *De ce trag clopotele, Mitică?*, o adaptare după opera lui I. L. Caragiale, evocă o societate suprarealistă, balcanică, făcând trimiteri subtile la actualitatea comunistă. Nu atât producțiile sale cinematografice au fost considerate critice la adresa partidului, cât Lucian Pintilie însuși. În cei zece ani de interdicție profesională au urmat alte conflicte cu funcționarii de partid, acesta prezentând scenarii nedorite, refuzând alte proiecte ale Centrului de Producție Cinematografică și filmând în Iugoslavia un film respins în România, *Salonul nr. 6* [1973], cu care mai apoi a participat la Festivalul de la Cannes în 1979, din partea Iugoslaviei. Într-un final, prezența sa incomodă în România s-a încheiat prin aprobarea libertății de călătorie în Franța.<sup>729</sup> Însă regizorul redus la tăcere a devenit și mai vocal, controversale stârnite prin puținele sale filme rămânând fixate în memoria colectivă.

#### 2.4.6. Considerații finale

*Duminică la ora 6* a fost singura producție cinematografică realizată de Lucian Pintilie care a reușit să evite cenzura. Privind retrospectiv în contextul filmelor lui ulterioare mai controversate, acesta a trecut în umbră, poate și datorită atitudinii rezervate a regizorului față de narațiunea filmică abordând subiectul rezistenței comuniste.<sup>730</sup> Cu toate acestea, Pintilie a conferit narațiunii schematice o nouă dimensiune prin limbajul cinematografic experimental până la improvizație, facilitând noi moduri de lectură și punând la încercare obiceiurile de vizionare și așteptările spectatorilor. Toposul luptătorului comunist în rezistență a fost extins în cele din urmă asupra viziunii introspective și abordării aspectului cotidian al epocii, acest lucru facilitând nu numai noi metode de reprezentare cinematografică, ci și o anume detașare de *grand narratives*. Modelul rezistenței introspective a fost preluat de producțiile cinematografice ulterioare și a marcat astfel toposul memoriei colective îndeosebi în a doua jumătate a anilor '60. Din acest punct de vedere se pot recunoaște unele similitudini cu „valul negru” al filmului iugoslav, dezvoltat

<sup>729</sup> Vezi: Nota raport, 25.4.1974 și Nota, 11.11.1972, în: CNSAS, Dosar I 52/ Vol. 1, S. 23-25.

<sup>730</sup> Criticul de film Călin Căliman face referire la un „exercițiu stilistic pe o temă dată”; în: Căliman, Istoria filmului românesc, p. 284. Conform rapoartelor și notelor Securității, Lucian Pintilie pune la îndoială preluarea povestirii în vederea transpunerii filmice; în: CNSAS, Dosar I 256686, vol.1, Notă cu privire la Liviu Ciulei și Lucian Pintilie, 10.10.1963, p. 98.



în aceeași perioadă. Distanțarea de realismul socialist prin confruntări critice (la adresa regimului) complexe, poetice, marcate de ironie și pesimism, diferită față de situația școlii cinematografice poloneze sau noului val de film cehoslovac, a fost întărită nu atât printr-un public critic, cât asumată de artiști individuali din domeniul cinematografic.<sup>731</sup> Dar spre deosebire de peisajul cinematografic iugoslav, polonez sau cehoslovac, în România, și, cum se va arăta mai târziu, în RDG, primele tendințe estetice în cinematografe nu vor căpăta amploarea unui „val“, fiind doar fenomene marginale.

O asemenea abordare cinematografică generând distanțarea critică a spectatorilor nu corespundea însă dezideratului politicii memoriei și a reprezentanților acesteia. Spre deosebire de alți regizori, Lucian Pintilie a adoptat în procesul de negociere (a trecutului recent) o atitudine diferită față de partid și funcționarii culturali, fundamentată mai puțin pe disponibilitatea spre compromis sau un dialog consensual, cât pe o revendicare directă a libertății de exprimare și creație artistică:

„Atunci am perceput că în relațiile cu cenzura dialogul este exclus, pentru că dialogul este o formă vetustă de normalitate, că trebuie pîndite și exploatare cu răceală situațiile aberante și că în genere trebuie folosite relații de forță, nu de tranzacționare.“<sup>732</sup>

Această poziție determinată, radicală, l-a făcut să apară drept o personalitate controversată și un regizor vocal, interzis, căruia nu i s-a mai aprobat alt film în România, dar căruia până în 1989 i s-a permis șederea în străinătate, în Iugoslavia și Franța.<sup>733</sup> Așadar, el însuși s-a văzut în retrospectivă nu atât ca „victimă clasică a Securității (cenzurii)“, cât „un exilat royal, un disident privilegiat.“<sup>734</sup>

---

<sup>731</sup> vezi: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5521> și <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5248>, (26.10.2015).

<sup>732</sup> Pintilie, Bricabrac, p. 351.

<sup>733</sup> CNSAS, Dosar SIE 37989. Conform documentelor CNSAS, Lucian Pintilie se aflate în atenția organelor Securității, cu scurte întreruperi, începând din perioada studenției (1952) până la sfârșitul perioadei comuniste.

<sup>734</sup> „Nu, n-am fost niciodată o victimă clasică a Securității (cenzurii). Am fost un exilat royal, un disident privilegiat.“ în: Positif, 1992, Pintilie, Bricabrac, p. 353.



## 2.5. Finalul dezghețului: „kultureller Kahlschlag“ și „mica revoluție culturală“

### *A 11-a Plenară a CC al SED și tezele privind îmbunătățirea activității politico-ideologice*

#### 2.5.1. *Politici oscilante - imagini oscilante*

Perioada dezghețului a fost privită prin prisma instabilității reprezentării de sine a socialismului, astfel încât negocierea din perspectivă ideatică, tematică sau estetică a trecutului este raportată nu doar la comprehensiunea trecutului (*Vergangenheitsverständnis*) inerentă generației martore sau la interesele de natură stilistică ale tinerilor cineaști, ci la acele momente conjuncturale survenite în blocul de est care au impus redefinirea reprezentării de sine. Semnele unei reforme nu s-au întrevăzut inițial în societate și cu atât mai puțin în mediul cinematografic. Înăbușirea revoltei de la 17 iunie 1953 a determinat oscilarea reprezentării de sine a regimului (*das Schwanken des Selbstbildes*) și astfel o nesiguranță politică, iar pe de altă parte, valurile de epurare ale lui Gheorghe Gheorghiu-Dej au contribuit de asemenea la nesiguranța socială. Odată cu discursul secret al lui N. Hrușciiov în cadrul celui de-al XX-lea Congres al PCUS și cu neliniștile ulterioare în întregul bloc răsăritean s-a resimțit nevoia unei reconfigurări fundamentale a legitimizării socialismului, care s-a manifestat și a fost depășită în mod diferit în fiecare țară în parte. În perioada dezghețului s-a remarcat mai degrabă o stare de nesiguranță decât o schimbare clară de curs, care a luat diferite forme și s-a manifestat cu un decalaj temporal prin epurări în interiorul partidului, transformări instituționale, iar în peisajul cultural printr-o scindare între artiștii orientați spre reformă și cei conservatori.<sup>735</sup>

În acest context s-a încercat în producția cinematografică distanțarea de realismul socialist și subiectele propagandiste în vederea urmăririi unor noi căi artistice, realizatorii de film orientându-se cu precădere spre estetica neorealismului italian sau a noului val francez.<sup>736</sup> Critica la adresa formalismului invocată din nou în România a permis totuși aprobarea filmelor, adâncind drept urmare nesiguranța și divergențele în rândul creatorilor de cultură. Așadar, nu s-a renunțat nici la filmele de comandă, nici la intervențiile restrictive, chiar dacă acestea puteau fi parțial evitate. Nu în ultimul rând, o negociere din perspectivă ideatică sau estetică a reprezentării încă rigide, eroizante a luptătorilor în rezistență – prin care ambele regimuri au continuat să-și construiască legitimitatea – s-a

---

<sup>735</sup> Cf. expunerile din: Beyrau/ Bock (Ed.), *Das Tauwetter und die Folgen: Kultur und Politik in Osteuropa nach 1956, 1988*; Engelmann/ Großbölting/ Wentker (Ed.), *Kommunismus in der Krise, 2008*; Laß, *Vom Tauwetter zur Perestrojka, 2002*.

<sup>736</sup> Cf. Heimann, *Erinnerung als Wandlung*, p. 50; Bulgakowa, *DEFA-Filme im Kontext der „neuen Wellen“ im osteuropäischen Film*, pp. 73-91.



desfășurat inițial cu rezerve, vocile critice făcându-se auzite abia în perioada târzie a dezghețului.

#### *Negocierea trecutului*

O confruntare cu trecutul recent, motivată ideatic s-a configurat inițial îndeosebi în cadrul etapei de producție, întrucât filmele *Stärker als die Nacht* și *Valurile Dunării* au fost relaționate, pe de o parte cu prima abordare cinematografică a subiectului rezistenței comuniste (!), iar pe de altă parte cu prima tematizare a evenimentelor de la 23 august 1944, în timp ce aspectele de natură estetică au fost puse doar pe seama procesului de identificare a spectatorilor. În spatele acestor discursuri, tonul critic al negocierii trecutului în cadrul producției acestor filme nu a ajuns însă la public. Mizând de asemenea pe extinderea ideatică a toposului, *Nackt unter Wölfen* s-a bucurat de o prezență mediatică mai pregnantă, întrucât romanul lui Bruno Apitz și filmul lui Frank Beyer au fost încorporate într-un amplu complex mediatic, ducând la nașterea mitului Buchenwald și reflectând astfel un proces de nivelare sau uniformizare a amintirilor contrare (*Nivellierung gegenläufiger Erinnerungen*). Respingerea scenariului inițial, realizat de Bruno Apitz, multiplele modificări aduse romanului, marginalizarea foștilor prizonieri din lagărul de concentrare precum și alte reprezentări mediatice și strategii de autenticizare au înlocuit amintirile autobiografice și alternative cu versiunea oficială nivelatoare a politicii memoriei. Lupta pentru putere dintre foștii exilați sovietici, cărora le aparținea și gruparea conducătoare din jurul lui Walter Ulbricht și luptătorii în rezistență, care au rămas în Germania, a scos în evidență instabilitatea reprezentării de sine a socialismului. Critica din interiorul partidului cu privire la foștii deținuți în lagăr nu trebuia să ajungă la public, în contextul în care aceștia erau reprezentați eroic pe fundalul memorialului nou inaugurat de la Buchenwald (v. analiza *Nackt unter Wölfen*).

Aversiunea față de subiectul luptătorului în rezistență s-a menținut mai cu seamă printre cineaștii români, întrucât Liviu Ciulei s-a implicat într-o negociere motivată atât ideatic cât și stilistic, situând pe plan secundar în reprezentarea cinematografică acele *grand narratives* ale „luptei pentru eliberare“ de la 23 august 1944 și personajele cheie ale luptătorilor comuniști în rezistență. Modificările impuse au amânat proiecția plănuită a filmului la aniversarea a 15 ani de la „eliberare“, iar organele Securității și-au sporit prin urmare vigilența, întrucât punerea la îndoială a toposului legitimator însemna totodată punerea sub semnul întrebării a reprezentării de sine a regimului (v. analiza *Valurile Dunării*). Pe de altă parte, după respingerea inițială a materialului cinematografic, Lucian Pintilie a adoptat în intervenția sa o perspectivă motivată estetic. Dar dată fiind prezența sa



incomodă și indisponibilitatea spre compromis, afirmarea regizorului poate fi atribuită totodată conjuncturilor favorabile în producția cinematografică și subiectului filmic în sine, a cărui adaptare fusese receptată fie și cu ambivalență.

Atitudinea de respingere față de acest subiect s-a regăsit în continuare și printre regizorii DEFA, luând însă o formă mult mai moderată. În timp ce Slatan Dudow își menținea drept principală preocupare mișcarea muncitorească (v. *Unser täglich Brot* [1949] și *Kuhle Wampe* [1932]), Frank Beyer încerca să respingă, datorită amplei sale confruntări cinematografice cu trecutul recent, nu atât subiectul în sine, cât un alt proiect pe această temă - respectiv *Nackt unter Wölfen*.<sup>737</sup>

De cealaltă parte, funcționarii culturali și de partid din cadrul DEFA au trecut de la intervențiile invazive la o cenzură mult mai subtilă.<sup>738</sup> Odată cu urgentarea filmărilor, confruntarea cu trecutul în momentul producției filmului *Stärker als die Nacht* scăzuse în amploare, în timp ce apariția romanului *Nackt unter Wölfen* și a ecranizării acestuia s-au extins pe parcursul a aproape zece ani, aducând o modificare fundamentală în intențiile inițiale ale autorului. Atitudinea responsabililor din domeniul cinematografic românesc s-a arătat însă diferită, dirijând inițial producția filmului *Valurile Dunării*, chiar și prin intervenția Securității, înspre direcția politică corectă, lăsând însă spațiu de manevră spre finalul perioadei dezechilibrului.

### *Toposuri*

Tranziția de la era stalinistă la perioada liberalizării a fost dublată de tranziția de la eroul mitic la eroul cotidian, care sub semnul Războiului Rece a rămas baza de legitimitate a ambelor regimuri socialiste. Rolul conducător al partidului precum și construirea ofertelor de identificare (*Identifikationsangebote*) prin distanțarea antagonică de alte modele ale realității (*Wirklichkeitsmodelle*) s-au păstrat în continuare, pivotând însă prin narațiuni cotidiene spre o manieră de adresare diferită care, dincolo de intenția educativă explicită, a aspirat într-o mai mare măsură spre apropierea de spectatori. Această apropiere fusese deja inițiată prin grila de roluri (*Rollenschemata*) construită până atunci și o distribuie

---

<sup>737</sup> Vezi Brief von Frank Beyer an Albert Wilkening, 14.1.1961, în: BArch DR 117/ 25733 T. 2/2. Regia pentru filmul de televiziune a fost refuzată și de Slatan Dudow; vezi: Brief vom Studiiodirektor Albert Wilkening an Bruno Apitz, 27.6.1959, în: BArch DR117/ 25733 T.2/2.

<sup>738</sup> În urma celui de al XX-lea Congres al PCUS și al reconsiderării trecutului stalinist, scenele, dialogurile și imaginile cu Stalin au fost eliminate din filmul-comandă *Ernst Thälmann -Sohn/Führer seiner Klasse* abia în anii '60. A se vedea: Zusatzprotokoll, Sektor Filmabnahme und Kontrolle (MfK), 26.11.1961, u.a. în: BArch, 357 HV, Fiche 192.



asemănătoare a acestor roluri unor actori precum Günther Simon, Wilhelm Koch-Hooge, Erwin Geschonneck sau Hans Peter Minetti<sup>739</sup>, respectiv Lazăr Vrabie și Andrei Codarcea.

Dar dincolo de cotidianul rezistenței care în *Stärker als die Nacht*, *Duminică la ora 6* și parțial în *Valurile Dunării* încurajează acea relație de identificare spectatori-personaje (*identifikatorische Nähe*) – remarcându-se totodată că această identificare spectatori-personaje este construită în *Duminică la ora 6* prin reprezentarea cotidianului și nu prin limbajul vizual (v. analiza *Duminică la ora 6*) –, sunt inserate alte narațiuni care se sprijină pe de-o parte pe mitul Buchenwald în RDG, iar pe de alta, pe accentuarea integrării ilegalistului în „lupta pentru eliberare“ de la 23 august 1944. Reprezentările cinematografice românești care insistă pe aceste evenimente se deosebesc astfel de complexitatea tematică a toposului luptei în rezistență din filmele DEFA. Limitarea mitului Buchenwald la eroismul rezistenței armate a prizonierilor din Comitetul internațional al lagărului, precum și la salvarea în aceeași cheie eroică a „copilului de la Buchenwald“ reflectă în ciuda amintirilor contrare ale martorilor – în mod asemănător cu recurența mitului fondator privind evenimentele de la „23 august 1944“ sau „cultului Thälmann“ – politica memoriei restrictivă din ambele țări. Reprezentările ulterioare, ritualurile și strategiile de autenticizare trebuiau să consolideze așadar un mod de lectură care să confere regimului legitimitate politică.

O *negociere motivată estetic* a trecutului a trecut în prim-plan abia spre finalul perioadei dezghețului. Viziunea estetic-documentară asupra izbucnirii războiului din filmul *Der Fall Gleiwitz* [Gerhard Klein, 1961], dar și tonul umoristic al peliculei *Karbid und Sauerampfer* [Frank Beyer, 1964] au marcat în RDG schimbarea de paradigmă în reprezentarea trecutului recent.<sup>740</sup>

O reconfigurare semnificativă a toposului luptei în rezistență care a marcat totodată ulterioarele reprezentări cinematografice în România s-a realizat în filmul lui Lucian Pintilie, *Duminică la ora 6*, întrucât un rol hotărâtor (chiar și în viziunea regizorului) l-a avut nu doar abaterea de la *grand narratives* prin abordarea cotidianului sau centrarea atenției pe rolurile feminine și ale tinerilor, ci mai ales limbajul cinematic experimental determinat de viziunea introspectivă asupra personajelor (v. analiza *Duminică la ora 6*). Această reprezentare critică cu efect de distanțare s-a raliat „noilor

---

<sup>739</sup> Colaborarea dintre departamentul de distribuție a actorilor (*Besetzungsabteilung*) și regizorii-DEFA nu era lipsită de conflicte, în măsura în care cei din urmă ignorau de multe ori listele de distribuție; (a se vedea cazul Falk Harnack, Kurt Maetzig, Slatan Dudow).

<sup>740</sup> Brill/ Roschlau, *Netzbeschmutzer und Nazijäger: deutsch-deutsche Vergangenheitsbewältigung*, p. 81.



valuri cinematografice“ ale statelor socialiste precum Polonia, Cehoslovacia sau Iugoslavia. În ciuda revirimentului artistic al noii generații de cineaști din anii '70, aceste producții românești, provocatoare din punct de vedere estetic, au rămas la stadiul unor fenomene izolate, întrucât nici filmele românești, nici cele DEFA nu au reușit să pună la îndoială oscilanta reprezentare de sine a comunismului, fie sub forma prelucrării critice a trecutului, fie a reflectării actualității prin critica socială, așa cum le-a reușit filmelor poloneze, cehe sau, pentru scurt timp, celor sovietice în perioada dezechilibrului.

Cu toate acestea, perioada dezechilibrului în România și RDG s-a remarcat prin discursuri contradictorii derivând din încercările represive de stabilizare din partea decidenților politici pe de-o parte, iar pe de alta, din încercarea realizatorilor de film de a destabiliza aceste toposuri rigide din punct de vedere estetic și ideatic în vederea punerii sub semnul îndoielii a reprezentării de sine a regimului.

### 2.5.2. „Kultureller Kahlschlag“

Perioada fluctuantă a liberalizării, care nu trebuie înțeleasă drept un curs unidirecțional de liberalizare, ci mai degrabă drept o „Schaukelpolitik“ (politică a balansoarului), s-a încheiat în ambele țări socialiste în mod abrupt, printr-o ruptură în politica culturală. Construirea Zidului în luna august a anului 1961 trebuia să prevină mai întâi fenomenul de „Republikflucht“ (emigrația) și să blocheze privirea spre Occident, întrucât Zidul a însemnat nu doar o separare de Republica Federală, ci a promis de asemenea o îmbunătățire a relațiilor dintre stat și intelectuali. Întâmpinată cu aprobare de mulți creatori de cultură, această măsură nu a îndeplinit pentru mult timp dezideratul acestora privind libertatea de creație și relația eficientă cu decidenții politici.<sup>741</sup> Eforturile de descentralizare s-au concretizat însă în DEFA prin grupurile de creație artistică (*künstlerische Arbeitsgruppen*) care se bucurau de o independență politică și artistică remarcabilă în procesul producției cinematografice.<sup>742</sup>

Pe de altă parte, creatorii de cultură trebuiau să urmeze în continuare „calea Bitterfeld” (*Bitterfelder Weg*) proclamată la conferințele din 1959 și 1964, care vizau orientarea spre „cultura națională socialistă” („sozialistische Nationalkultur“),<sup>743</sup> mai precis reprezentarea

---

<sup>741</sup> „Wer dirigiert hier? Kultursendungen im deutschen Fernsehfunk vom 13. bis 19. 1961“, Deutsches Rundfunkarchiv, <http://1961.dra.de/index.php?id=24>, (12. 06. 2011); cf. Stefan Wolle, Die heile Welt der Diktatur: Alltag und Herrschaft in der DDR: 1971-1989, Berlin: Ch. Links, 1998, pp. 281-289; Schittly, Zwischen Regie und Regime, pp. 104-105.

<sup>742</sup> Vezi: Christel Gräf, Dramaturgin, în: Poss/ Warnecke (Ed.), Spur der Filme, p. 215.

<sup>743</sup> Despre mobilizarea maselor prin cultură a se vedea Hermann Glaser, Kleine deutsche Kulturgeschichte von 1945 bis heute, Wien: Carl Hanser Verlag, 1991; cf. Carsten Kretschmann, Zwischen Spaltung und



muncitorimii socialiste. Explorarea artistică a mediului muncitoresc presupunea totodată vizitarea fabricilor și relaționarea directă dintre muncitori și intelectuali, permițând însă o anumită poziționare critică. Astfel, literatura rezultată din această orientare a politicii culturale, denumită „Ankunftsliteratur“ (t.a. literatura sosirii (în cotidian)) după romanul semnat de Brigitte Reimann „Ankunft in den Alltag“ (t.a. Sosirea în cotidian), a prilejuit totuși apariția unor opere de succes care au surprins în profunzime clasa muncitorească, dar care nu au fost private de reacția critică a funcționarilor de partid. Scrieri precum romanul nefinalizat „Franziska Linkerhand“ de Brigitte Reimann sau „Der geteilte Himmel“ de Christa Wolf și „Spur der Steine“ de Erik Neutsch precum și ecranizările acestora, merită menționate în acest sens.<sup>744</sup>

„Kahlschlag-ul cultural“ („*kultureller Kahlschlag*“) a trasat în anul 1964 o linie finală sub politica culturală încă permisivă de până atunci. Conducerea SED criticase de data aceasta „tendențele dăunătoare“ în mai multe domenii culturale, emițând interdicții de publicare<sup>745</sup> și stabilind politici culturale restrictive. Această schimbare de curs care a avut drept urmare scindarea semnificativă între creatorii de cultură și partid a fost cauzată mai degrabă de factori exteriori scenei culturale. Implementarea nesatisfăcătoare a NÖS (Neues Ökonomisches System der Planung und Leitung - Noul Sistem Economic de Planificare și Gestuire) pe de-o parte și neliniștile sociale, mai cu seamă în rândul tinerilor, pe de alta, au reprezentat acei stimuli ai dezbaterii critice în cadrul Comitetului Central cărora, în cele din urmă, li s-au subordonat creatorii de cultură în calitate de actori responsabili și formatori de opinie. Întrucât aceștia ar fi tulburat sistemul de valori sociale și politice prin programe televizate, filme, literatură și muzică generatoare de „scepticism“ și i-ar fi provocat statului daune economice prin producții culturale nesatisfăcătoare.<sup>746</sup> Sub această egidă s-au derulat evenimentele din jurul celei de-a 11-a Plenară a Comitetului Central din 16-18 decembrie 1965. Plenara programată inițial pe chestiuni economice a luat încă din etapa pregătirilor o turnură cultural-politică, în contextul în care tinerii protestatari din universități și acei *rowdys* care s-au revoltat în Leipzig împotriva interzicerii muzicii beat au reușit să stârnească îngrijorări în cadrul Comitetului. Creatorii de cultură au fost mai

---

Gemeinsamkeit. Kultur im geteilten Deutschland, Berlin: be.bra Verlag, 2012, p. 79; despre politicile culturale a se vedea: Streisand, Kultur in der DDR, S. 93-94.

<sup>744</sup> Vezi: Finke, Politik und Film in der DDR, Teilband 1, pp. 356-366, aici: p. 363; A se vedea și concepția scriitoarei Christa Wolf despre literatura critică rezultată din conferințele de la Bitterfeld. În: Christa Wolf, Erinnerungsbericht, în: Agde (Hrsg.), Kahlschlag, pp. 263-272, aici: p. 269

<sup>745</sup> Ulrich Mähler, Kleine Geschichte der DDR, München: C.H. Beck, 1999, pp. 106-107.

<sup>746</sup> Vezi: Nikola Knoth, Das 11. Plenum - Wirtschafts- oder Kulturplenum?, pp. 64-68, în: Günter Agde (Ed.), Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 1991.



puțin surprinși de această schimbare de curs decât de amplexarea sa. Încă din timpul reuniunii dintre scriitori și conducerea partidului în Consiliul de stat de la 25.11.1965 s-a pus în mișcare atacul politic asupra creatorilor de cultură și producției culturale în RDG prin măsuri interne ale conducerii SED, în ședințe de partid și campanii de presă în „Neues Deutschland.”<sup>747</sup> Faptul că artiști precum Wolf Biermann și Stefan Heym, printre alții, au fost expuși unei critici aspre în calitate de „tapi ispășitori” și că Uniunea Scriitorilor a fost asemănată cu Clubul Petőfi care a sprijinit Revoluția maghiară a evidențiat poziția tot mai ofensivă a partidului împotriva artiștilor, care inițial reușiseră să înfrunte aceste atacuri. Până și Christa Wolf care în timpul acestor reuniuni s-a situat de partea Uniunii Scriitorilor a recunoscut că a fost vorba de un „atac paradigmatic” la adresa scenei culturale care avea să ducă ulterior la restricții semnificative.<sup>748</sup>

La cea de-a 11-a Plenară s-a adoptat însă un ton mult mai aspru față de scena culturală din RDG. DEFA a fost cu precădere afectată, făcându-se în mod repetat referire la filmele *Das Kaninchen bin ich* (Kurt Maetzig) și *Denk bloß nicht ich heule* (Frank Vogel), vizionate în cadrul Comitetului Central. Soarta acestor producții cinematografice a fost așadar pecetluită cu atât mai mult, cu cât *Das Kaninchen bin ich* fusese filmat de Kurt Maetzig, apreciat până atunci de SED drept fondator DEFA și regizor de succes al epopeii cinematografice-*Thälmann*. Dezbateră în jurul acestui film a evidențiat scindarea cineaștilor între cei care respingeau din motive politice și de loialitate partinică critica socială abordată de Kurt Maetzig și susținătorii care îl considerau paradigmatic pentru problema tineretului din actualitate.<sup>749</sup> „Faptul că nu este pur și simplu vorba despre acest film, despre acest «iepure», ci de o duzină de alți iepuri” (t.a./ „Daß es nicht einfach um diesen Film, um dieses «Kaninchen» geht, sondern auch um einige Dutzend andere Kaninchen”)<sup>750</sup> a fost subliniat de Walter Ulbricht în concluziile sale, drept răspuns la încercarea unor cineaști de a apăra filmul în lumina aspirațiilor lor democratice. W. Ulbricht a marcat prin această afirmație măsurile restrictive care au urmat în cadrul DEFA, afectând în egală măsură întreg domeniul responsabil de producția cinematografică. De altfel, întreaga producție anuală a fost revizuită și alte zece așa numite *Kaninchen-Filme* (denumire preluată de la filmul paradigmatic menționat mai devreme) au fost fie interzise,

---

<sup>747</sup> Vezi Günter Agde, Zur Anatomie eines Tests. Das Gespräch Walter Ulbrichts mit Schriftstellern und Künstlern am 25. November 1965 im Staatsrat der DDR, în: Agde (Ed.), Kahlschlag, pp. 128-147.

<sup>748</sup> Vezi: Wolf, Erinnerungsbericht, pp. 263-272.

<sup>749</sup> Information über die Stimmung unter der künstlerischen Intelligenz, 23.11.1965, în: Agde (Ed.), Kahlschlag, pp. 309-315, aici: pp. 310-311.

<sup>750</sup> Walter Ulbricht, Schlußwort auf der 11. Tagung des ZK der SED 1965, (IfGA, ZPA, IV 2/1/191), în: Agde (Ed.), Kahlschlag, pp. 344-358, aici: p. 351.



fie retrase din distribuție, filmele de actualitate care nu corespundeau liniei partidului fiind vizate în mod deosebit. Chiar și în cazul singurei pelicule referitoare la trecut, *Der verlorene Engel* [Ralf Kirsten, 1966], care a abordat, pe baza biografiei sculptorului Ernst Barlach, subiectul distrugerii artei degenerate în timpul național-socialismului, funcționarii de partid s-au temut de posibile referiri la realitatea est-germană, retrăgând-o din acest motiv.<sup>751</sup> Faptul că abilitățile artistice ale creatorilor de cultură au fost oricum puse la îndoială a fost subliniat de dramaturgul-șef, Klaus Wischnewski, întrucât atunci când un film avea succes la public, funcționarii de partid își sporeau vigilența. Acesta a indicat totodată scăderea cantitativă a producției anuale DEFA, vizibilă prin cele 27 filme realizate în anul 1961 și 16 filme în 1964. Drept consecință a înghețului cultural, în anul 1966 au ajuns doar 8 filme la public.<sup>752</sup>

Dincolo de interzicerea peliculelor amintite mai devreme, cărora li s-a reproșat „decadența occidentală” și „scepticismul”, responsabili politici – începând de la Hans Bentzien de la Ministerul Culturii și Günter Witt, directorul HV Film până la Jochen Mückenberger, directorul studioului de film DEFA și Werner Kühn, secretarul de partid al studioului DEFA – au fost criticați și demși din posturile lor.<sup>753</sup>

Studiile cinematografice care sprijiniseră până în acel moment arta cinematografică-DEFA au fost de asemenea afectate, revista de specialitate „film-wissenschaftliche mitteilungen” fiind interzisă.<sup>754</sup>

În anul următor, producția regizorului Frank Beyer, *Spur der Steine*, a fost supusă unei campanii de calomniere, deși filmul aprobat imediat după cea de-a 11-a Plenară primise aprecieri pozitive din partea consiliului cinematografic (*Filmbeirat*). Decizia Comitetului Central a luat însă o turnură negativă, întrucât, la scurt timp după premiera în Potsdam, măsurile de popularizare a filmului și recenziile din presă au fost oprite, proiecțiile au fost întrerupte prin huiduieli organizate, până când filmul a fost retras, în cele din urmă, din

---

<sup>751</sup> Alte filme interzise au fost: *Der Frühling braucht Zeit* (Günter Stahnke); *Berlin um die Ecke* (Wolfgang Kohlhaase, Gerhard Klein); *Wenn du groß bist, lieber Adam* (Egon Günther); *Karla* (Hermann Zschoche); *Fräulein Schmetterling* (Kurt Barthel); *Jahrgang 45* (Jürgen Böttcher); *Die Schönste* (1957, Ernesto Romani); *Das Kleid* (Konrad Petzold, 1961); *Sommerwege* (1959/60, Hans Lucke); vezi: Schittly, *Zwischen Regie und Regime*, pp. 135-146.

<sup>752</sup> Klaus Wischnewski, *Die zornigen jungen Männer von Babelsberg*, în: Agde (Ed.), *Kahlschlag*, pp. 171-188, aici: pp. 174-175; cf. Erika Richter, *Zwischen Mauerbau und Kahlschlag 1961 bis 1965*, în: Schenk (Red.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg*, pp. 159-211, aici: pp. 194-210.

<sup>753</sup> Vezi: Schittly, *Zwischen Regie und Regime*, pp. 133-134.

<sup>754</sup> Cf. Wischnewski, *Die zornigen jungen Männer von Babelsberg*, p. 186; cf. Heinz Baumert, *Das verbotene Heft: film-wissenschaftliche mitteilungen*, 2/1965, în: Agde (Ed.), *Kahlschlag*, pp. 189-200.



distribuție. Interdicția a avut ca urmare demiterea regizorului Frank Beyer și dramaturgului-șef Klaus Wischnewski din DEFA.<sup>755</sup>

Cea de-a 11-a Plenară a încheiat o perioadă promițătoare a cinematografiei est-germane, în care filmele de critică socială au venit în întâmpinarea actualității din RDG. Efectele acestei politici culturale restrictive s-au menținut chiar și după transferul de putere de la Walter Ulbricht la Erich Honecker, în măsura în care diversitatea stilistică și tematică a acelor ani nu a mai fost atinsă de producțiile DEFA. Printre realizatorii de film s-a instaurat mai întâi confuzia și resemnarea. În cadrul următoarelor reuniuni de partid aceștia au trebuit să dea socoteală cu privire la filmele lor prin critică și autocritică. Autocritica lui Kurt Maetzig a rămas fixată în istoria „Kahlschlag“-ului cultural și în memoria creatorilor de film. Căzând de acord cu necesitatea unei atitudini partinice în rândul artiștilor, Maetzig a ridicat totodată problema eficienței de masă (*Massenwirksamkeit*) a producției culturale în general și a celei cinematografice în particular.<sup>756</sup> Astfel s-a evidențiat din nou confuzia creatorilor de film, în măsura în care aceștia nu se considerau nicidecum drept disidenți, ci dimpotrivă, susținători ai politicii partidului. Cu toate acestea, s-au inițiat proceduri disciplinare, s-au introdus dezbateri ideologice, restructurări instituționale, îndeosebi consolidarea HV Film, pentru a aduce întreg Studioul de film în concordanță cu noul curs cultural-politic.<sup>757</sup> Urmările acestei politici restrictive s-au tradus nu doar prin scăderea producției anuale deja amintite, ci și prin tematica filmelor. Actualitatea provocatoare de până atunci a fost abandonată în favoarea producțiilor istorice, de divertisment, sau a ecranizărilor. Abia mai târziu regizorii DEFA și-au reîntors atenția spre cotidian, deși nu atât dintr-o perspectivă critică la adresa societății cât prin retragerea în sfera privată.<sup>758</sup>

### ***2.5.3. „Tezele din iulie” și semnele lor în mediul cinematografic***

Destalinizarea sau distanțarea treptată de Uniunea Sovietică între anii 1953 și 1968 în România a fost marcată de o politică fluctuantă, vizibilă în perioada regimului Gheorghe Gheorghiu-Dej pe de-o parte prin „epurări” și măsuri represive, iar pe de alta, prin reabilitări<sup>759</sup> și amnistii ce inauguraseră spre final o relativă perioadă de relaxare. Cu toate acestea, anii guvernării sale au fost văzuți în retrospectivă drept „obsedantul deceniu”, pe

---

<sup>755</sup> Vezi: Wischnewski, *Die zornigen jungen Männer von Babelsberg*, pp.182-183.

<sup>756</sup> Vezi: *Der Künstler steht nicht außerhalb des Kampfes*. Aus dem Diskussionsbeitrag des Genossen Kurt Maetzig vor der Abteilungsorganisation 1 des DEFA-Studios für Spielfilme, în: *Neues Deutschland*, 6. Januar 1966, p. 4, Ausg. A., în: Poss/ Warnecke (Ed.), *Spur der Filme*, pp. 203-204.

<sup>757</sup> Vezi: Schittly, *Zwischen Regie und Regime*, pp. 157-158.

<sup>758</sup> Vezi *ibidem*, pp. 158-163.

<sup>759</sup> Despre reabilitarea scriitorilor a se vedea Marin Radu Mocanu, *Cazarma scriitorilor*, București: Libra, 1998.



baza căruia Nicolae Ceaușescu și-a construit legitimitatea prin „comunismul de omenie.”<sup>760</sup> Faptul că în această perioadă creatorii de cultură români s-au preocupat mai mult de abuzurile trecutului decât – ca în alte țări socialiste și de asemenea în RDG – de cele ale prezentului a fost evidențiat ulterior nu numai de istoricul Lucian Boia,<sup>761</sup> ci s-a putut observa în mod simptomatic prin filmul *Puterea și Adevărul* [Manole Marcus, 1971], care sugerase însăși lupta pentru putere dintre Gheorghiu-Dej și Nicolae Ceaușescu.

Nicolae Ceaușescu a facilitat la începutul mandatului său o perioadă de relativă relaxare, inițiată odată cu cel de-al IX-lea Congres al P.C.R. din iulie 1965. În peisajul cultural s-a proclamat „varietatea de stiluri și forme”, ceea ce a permis o distanțare față de realismul socialist.<sup>762</sup> O anumită dinamică s-a remarcat și în mediul cinematografic, în măsura în care afirmarea artistică a unor cineaști contribuise la evoluția calitativă a filmului românesc, în timp ce, pe plan instituțional, se demarase o creștere cantitativă a producției. Reducerea costurilor de producție a fost dublată însă de măsuri pentru îmbunătățirea echipamentului tehnic.<sup>763</sup> Prin prezența extinsă a Asociației cineaștilor (ACIN) înființată în 1963, care abia începând din anul 1965 a organizat primele sale două conferințe, s-a consolidat totodată poziția realizatorilor de film.<sup>764</sup>

În rândul funcționarilor de partid s-a reiterat opinia conform căreia politica cinematografică și producția de film românească au fost până în acel moment împinse în afara interesului politic. În ciuda, sau chiar din cauza acestei neglijări, cinematografia a fost prima vizată de turnura restrictivă survenită în peisajul cultural, semnalizată încă la întâlnirea dintre conducerea de partid și cineaști în ședința Comisiei ideologice a CC al PCR din 23. 05. 1968. Revizuirea cadrului artistic, instituțional și ideologic al producției cinematografice a impus schimbări care variau, printre altele, de la prelucrarea scenariilor în cele trei studiouri nou înființate ale Casei producătoare „București”, la remunerarea regizorilor pe bază de contract pe film și o mai bună organizare instituțională a distribuției

---

<sup>760</sup> Lucian Boia, Un mit Gheorghiu-Dej?, în: Lucian Boia (Ed.), *Miturile comunismului românesc*, București: Editura Universității din București, Vol. 2, 1997, pp. 173-182, aici: p. 173.

<sup>761</sup> *Idem*.

<sup>762</sup> Acceptarea varietății de stiluri și forme nu împiedicase însă sporirea vigilenței Comitetului pentru Presă și Tipărituri în lupta împotriva pesimismului în creația artistică; în: ANIC, Fond CPT, Dosar 68/1965, Proces verbal al ședinței de analiza muncii pe perioada iulie-decembrie 1965, 27.12.1965, pp. 46-62; aici: pp. 61-62.

<sup>763</sup> Cf. ANIC, Fond PCM, Dosar Nr. 26/ 1965, Nota, 28.1.1965, pp. 2-3; Unele probleme privind înzestrarea tehnică a cinematografiei, 11.1.1965, pp. 5-8; ANIC, Fond PCM, Dosar Nr. 195/1966, Notă, 14.6.1966, pp. 7-10.

<sup>764</sup> Vezi: ANIC, Fond PCM, Dosar Nr. 91/1967, Consiliul Cinematografiei. Notă cu privire la organizarea celei de-a II-a Conferință a ACIN, 9.3.1967, pp. 9-12.



de film, până la educarea ideologică a cineaștilor.<sup>765</sup> Neajunsurile invocate de către conducerea de partid au făcut referire la insuficienta orientare a producției cinematografice românești, vizând inițial filmele istorice, mai cu seamă cele cu ilegaliști, întrucât acestea nu ar fi fost legate îndeajuns de personalități și evenimente reprezentative. Filmelor de actualitate li s-au reproșat în schimb formalismul, experimentele de limbaj, iar din cauza acestora distanțarea doar aparentă de dogmatism și schematism.<sup>766</sup> Conform raportului,<sup>767</sup> nu doar regizorii au fost răspunzători, ci și scenariile nesatisfăcătoare, actorii amatori și, nu în ultimul rând, criticii de film care au susținut această direcție. Aceste neajunsuri au trebuit contracarate în cele din urmă prin măsuri privind politica de cadre și creșterea nivelului ideologic al cineaștilor.<sup>768</sup> Faptul că această înăsprire a politicii cinematografice s-a petrecut într-o perioadă de relaxare, evidențiasse atitudinea oscilantă a regimului față de creatorii de cultură cu rol de formatori de opinie. În ceea ce privește producțiile de film apărute în acea perioadă, întâlnirea între cineaști și conducerea partidului, generând rezonanță, s-a dovedit mai degrabă un avertisment cu privire la cursul cultural și politic următor decât o limitare propriu-zisă a libertății de creație. Întrucât însăși instituția cenzurii, „Comitetul pentru Presă și Tipărituri“, semnalase în continuare abordarea în presă a producțiilor cinematografice respinse, livrarea textelor necorespunzătoare politic în străinătate, întreruperea activității în cadrul instituției de cenzură din cauza cantității imense de material,<sup>769</sup> închirierea filmelor străine neautorizate sau vânzarea în străinătate a filmelor românești neaprobat.<sup>770</sup> Faptul că directivele conducerii partidului nu au fost duse la îndeplinire și că în rândul decidenților din cinematografie predomina încă incompetența și „voluntarismul prudent“ a fost adresat în mod direct de către cineaști într-o scrisoare trimisă lui Nicolae Ceaușescu.<sup>771</sup>

<sup>765</sup> Vezi: ANIC; Fond CC al PCR - Cancelarie, Dosar Nr. 106/1968, Informare în legătură cu dezbaterile problemelor cinematografiei artistice în ședința Comisiei ideologice a C.C. al P.C.R., (23.5.1968), 21.6.1968, pp. 81-85.

<sup>766</sup> Vezi: ANIC; Fond CC al PCR - Cancelarie, Dosar Nr. 106/1968, Probleme actuale ale filmului artistic și ale difuzării filmelor de lung metraj, 22.6.1968, pp. 86-113.

<sup>767</sup> *Ibidem*.

<sup>768</sup> *Ibidem*. Nicolae Ceaușescu nu părea să acorde prea mult interes observațiilor privind lipsa de orientare în politica cinematografică, aduse în cadrul ședinței Comitetului Executiv al CC al PCR la data de 25 iunie 1968; în: ANIC, Fond CC al PCR - Cancelarie, Dosar Nr. 106/1968, Stenograma ședinței Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R. din ziua de - 25 iunie 1968 -, pp. 5-23, aici: pp. 15-23.

<sup>769</sup> Vezi: ANIC; Fond CPT, Dosar Nr. 92/1970, Dare de seamă asupra activității serviciului pe anul 1970, pp. 123-140.

<sup>770</sup> Vezi: ANIC, Fond CPT, Dosar Nr. 43/1971, Către, D.R.D.C.D.F. Tovarășului director Gheorghe Ravaș, pp. 135-136.

<sup>771</sup> ANIC, Fond CC al PCR - Agitație și Propagandă, Dosar Nr. 2/1971, pp. 134-137.



În consecință, problematica producției cinematografice a fost din nou abordată în cadrul Secretariatul CC al PCR la data de 13.02.1971.<sup>772</sup> De data aceasta nu s-au evidențiat doar neajunsurile ideologice ale filmelor și problema continuă a scenariilor, ci și conflictele dintre regizori, respectiv autori pe de-o parte, și instituțiile cinematografice CSCA, CNC și Studioul de producție „București” pe de alta. În urma evaluării sale în CC, planul tematic realizat pe doi ani (1971-1972) trebuia modificat. Însă conflictul real gravita în jurul reorganizării instituționale, întrucât pe de-o parte cineaștii reprezentați de ACIN cereau, printre altele, simplificarea procedurii de decizie a producției de film și decidenți cu competență în domeniul cinematografic. Pe de altă parte, rivalitatea și relația tensionată între CNC și Studioul de producție „București” se acutizase.<sup>773</sup>

O altă reuniune de lucru între cineaști și conducerea partidului din data de 05.03.1971 a reiterat nemulțumirea regizorilor cu privire la marginalizarea acestora în mediul cinematografic prin demiterea din poziția de angajați permanenți și remunerarea lor pe bază de contract. Întrucât această măsură a determinat, în viziunea cineaștilor, conflicte de interese între regizori, care grăbesc procesul de filmare și restul echipei formată din angajați permanenți, care, neavând un avantaj în acest sens, încetinesc producția.<sup>774</sup> Prin înființarea Uniunii cineaștilor (UCIN), regizorii sperau să depășească blocajul creației cinematografice provocat de directivele contradictorii ale CNC și Studioului de producție „București” precum și de schimbarea continuă a conducerii.<sup>775</sup> Însă dezideratul privind reprezentarea instituțională a cineaștilor nu a ajuns la concretizare. Nicolae Ceaușescu a răspuns în schimb acestor revendicări cu o critică acerbă adresată atât realizatorilor și criticilor de film, cât și funcționarilor de partid din cadrul CNC și CC. În viziunea acestuia, producția cinematografică suferea de o „scleroză pretimpurie” și trebuia supusă unui „tratament de întinerire”<sup>776</sup>, lipsurile trebuind depășite prin înființarea unui consiliu colectiv de supraveghere care să orienteze activitatea ideologică și artistică a cineaștilor, prin creșterea continuă a producției anuale, iar pentru a veni în întâmpinarea spectatorilor, prin sporirea numărului de seriale cinematografice, îndeosebi pe temă istorică.<sup>777</sup>

---

<sup>772</sup> ANIC, Fond CC al PCR - Agitație și Propagandă, Dosar Nr. 2/1971, Nota în legătură cu unele probleme ale producției filmelor artistice de lung metraj, 3.3.1971, pp. 150-164.

<sup>773</sup> *Ibidem*.

<sup>774</sup> ANIC, Fond CC al PCR - Agitație și Propagandă, Dosar Nr. 2/1971, Stenograma ședinței de lucru cu creatori din domeniul cinematografiei, 5.03.1971; pp. 1-99; cf. spre exemplu și pp. 27-29.

<sup>775</sup> *Ibidem*, pp. 1-99; cf. spre exemplu pp. 19-20; p. 35.

<sup>776</sup> Nicolae Ceaușescu, Cuvîntare la întîlnirea cu creatori din domeniul cinematografiei, 5 martie 1971, București: Editura Politică, 1971, p. 7.

<sup>777</sup> Vezi *ibidem*, pp. 8-24.



„Tezele din iulie”<sup>778</sup> au reprezentat un moment de cotitură al culturii politice românești. În a doua jumătate a anilor ‘60, aderearea la partid a unui număr mare de creatori de cultură le oferise dreptul de a se implica activ în desfășurarea politicilor culturale. Odată cu „Propunerile de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii”, situația se schimbase în măsura în care politica nu mai era determinată de cultură, ci invers, partidul era cel care acționa prospectiv asupra culturii.<sup>779</sup>

Cinematografia a fost menționată explicit în al 13-lea punct al celor 17 teze, vizând restricționarea filmelor polițiste și de aventură, interzicerea violenței și propagării mediului burghez în reprezentările cinematografice precum și orientarea cineaștilor spre funcția educativă a filmului.<sup>780</sup> Scindarea între politică și cultură a determinat nu doar întărirea instituției de control prin înființarea „Consiliului Culturii și Educației Socialiste” (CCES),<sup>781</sup> subordonată CC al PCR și Consiliului de Miniștri, ci și măsuri (de cenzură) abuzive, preventive, luate la nivel instituțional în general și în realizarea producțiilor cinematografice în particular.<sup>782</sup> Urmările „Tezelor din iulie” și permanentul conflict dintre creatorii de cultură și funcționarii de partid au dus la scăderea legitimității lui Nicolae Ceaușescu, tendință contracarată de acesta prin cultul personalității.<sup>783</sup> Recurgerea la aspectul național, care nu constituia nicidecum o particularitate românească, ci o tendință survenită deopotrivă în alte state socialiste odată cu procesul de destalinizare și

---

<sup>778</sup> Nicolae Ceaușescu, Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii. 6 iulie 1971, București: Editura Politică, 1971, pp. 7-18.

<sup>779</sup> Cf. Vlad Georgescu, Politică și istorie: cazul comuniștilor români 1944-1977, București: Humanitas, 2008, pp. 77-78. Chiar și după „Tezele din iulie” se semnalase lipsa de coordonare între instituția cenzurii și celelalte autorități responsabile de cinematografia românească îndeosebi în privința modului dezorganizat în care se trimiteau scenariile lectorilor CPT. Se subliniau însă și efectele pozitive ale restructurării CSCA și transformării sale în CCES; în: ANIC, Fond CPT, Dosar Nr. 43/1971, Informare asupra principalelor aspecte ale muncii profesionale - organizatorice și de colectiv - din perioada 1 august - 26 noiembrie a.c., 26.11.1971, pp. 154-157; *Idem*, Dare de seamă asupra activității serviciului în anul 1971, pp. 174-186, aici: pp. 182-186.

<sup>780</sup> Nicolae Ceaușescu, Propuneri de măsuri, 1971, p. 16; cf. *idem* Expunere la Consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei și al activității politice și cultural-educative, pp. 63-64, București: Editura Politică, 1971.

<sup>781</sup> Decret nr. 301 din 21 septembrie 1971 privind înființarea, organizarea și funcționarea Consiliului Culturii și Educației Socialiste, în: <http://www.monitoruljuridic.ro/act/decret-nr-301-din-21-septembrie-1971-privind-infiintareaorganizarea-si-functionarea-consiliului-culturii-si-educatiei-socialiste-emitent-consiliul-de-stat-24703.html>, (20.3.2016).

<sup>782</sup> Vezi: ANIC, Fond CC al PCR - Propagandă și Agitație, Dosar Nr. 4/1973, Nota cu privire la unele probleme ale producției de filme artistice, pp. 45-59.

<sup>783</sup> Anneli Ute Gabanyi abordează mai detaliat subiectul construcției cultului personalității lui Nicolae Ceaușescu, invocând discursurile elogioase, vizitele organizate în localitatea sa natală, exacerbarea rolului său revoluționar și denaturarea biografiei sale ș.a. De asemenea se menționează extinderea cultului personalității asupra Elenei și Nicu Ceaușescu, dar și receptarea internațională a acestuia; în: Anneli Ute Gabanyi, Cultul lui Ceaușescu, Iași: Polirom, 2003, pp. 58-59.



liberalizare, a căpătat însă în România o formă mitică,<sup>784</sup> sprijinind cultul personalității lui Ceaușescu.

În cele din urmă, „mica revoluție culturală“ s-a desfășurat mai degrabă prospectiv, spre deosebire de „Kahlschlag-ul cultural“ orientat retrospectiv, ținând direct asupra producțiilor culturale individuale și creatorilor de cultură. Însă în ambele cazuri, această schimbare de paradigmă a politicilor culturale a reprezentat încheierea concomitentă a confruntării critice atât cu trecutul recent, cât și cu actualitatea regimului comunist, determinând instituirea unor noi forme de consolidare a puterii.

---

<sup>784</sup> Boia, *Istorie și mit în conștiința românească*, București: Humanitas, 2011, p. 132.



### 3. Noile forme și instrumente de consolidare a puterii

Atitudinea resemnată a cineaștilor în urma „Kahlschlag“-ului cultural din 1965 părea să se disipeze odată cu preluarea puterii de către Erich Honecker și așteptata liberalizare a politicii culturale. Noul curs al „unității politicii economice și sociale“ („Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik“) urmat în cadrul Congresului al VIII-lea al SED (1971) i-a adus lui Erich Honecker imediat după investitura sa popularitate în rândul societății est-germane. Până și creația artistică putea fi realizată „fără tabuuri“, dacă „se pornește de la poziția stabilă a socialismului.“ (t.a./ „ohne Tabus [...] wenn man von einer festen Position des Sozialismus ausgeht.“).<sup>785</sup> Astfel, primii ani ai erei Honecker au fost marcați de o schimbare de accent în creația artistică, o anumită liberalizare și un nivel ridicat de bunăstare. Dar pe fondul acestei relative liberalizări, represiunea indirectă prin organele de securitate Stasi dobândise o mai mare greutate în urmărirea societății din RDG. De asemenea, „inițiativele private în economia RDG [au fost] suprimate, iar frontierele mai mult securizate“ (t.a./ „private Initiativen in der DDR-Wirtschaft [wurden] unterdrückt, die Grenzen noch stärker gesichert.“).<sup>786</sup> În cadrul DEFA s-a remarcat totodată un moment de cotitură,

„[...] die stilistisch als «dokumentarer Realismus» (Drehen an Originalschauplätzen, Einsatz von Laiendarstellern) und inhaltlich als ein «Blick auf das Private» umschrieben wurde. Neu an diesen Filmen war die Beschäftigung mit scheinbar banalen Alltagsproblemen und individuellen Lebensläufen, die nicht den Anspruch erhoben, das Ideal des «sozialistischen Menschen» darzustellen.“<sup>787</sup>

„[...] marcat pe plan stilistic de «realismul documentar» (filmări în locații originale, utilizarea actorilor neprofesioniști) iar pe planul conținutului de «privirea înspre mediul privat». Noutatea acestor filme consta în preocuparea cu probleme cotidiene aparent banale și cu destine individuale, fără pretenția de a prezenta idealul «omului socialist».“ (t.a.)

Spre deosebire de filmele de actualitate, negocierea reprezentării cinematografice a trecutului recent și a toposului luptătorului în rezistență își diminuase intensitatea, cu excepția peliculelor *Jakob der Lügner* [Frank Beyer, 1975] și *Mama, ich lebe* [Konrad Wolf, 1977], care s-au bucurat însă de succes internațional și de dezbateri ulterioare.<sup>788</sup> În

<sup>785</sup> Finke, Politik und Film in der DDR, p. 331/ pp. 370-380, aici: p. 375.

<sup>786</sup> Schittly, Zwischen Regie und Regime, p. 168.

<sup>787</sup> Bettina Mathes, «Ich will, dass du mich siehst». Anmerkungen zu «Der Dritte», în: Eichinger/ Stern (Ed.), Film im Sozialismus, pp. 28-47, aici: p. 35.

<sup>788</sup> Diferite studii cu privire la receptarea producțiilor cinematografice în rândul publicului est-german semnalau atât scăderea interesului pentru filmele cu acțiunea plasată în trecut în favoarea divertismentului, a filmelor de actualitate sau de aventuri, cât și lipsa de succes a producțiilor-DEFA în general; vezi: Dieter Wiedermann, «Aber das Publikum wollte sich unterhalten»-Zur Rezeption von Arbeiterfilmen in der DDR,



cazul filmelor problematizând trecutul recent nu s-a remarcat o tranziție explicită de la *grand narratives* la narațiuni cotidiene sau inovații ale creației cinematografice.

---

în: Peter Zimmermann/Gebhard Moldenhauer, *Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film*, Konstanz: UVK Medien, 2000, pp. 267-281. Rezultatele nesatisfăcătoare ale Institutului Central pentru Studiarea Tineretului (t.a./ Zentralinstituts für Jugendforschung - ZIJ) au fost aduse în discuție și problematizate în legătură cu filmul *Mama, ich labe* [Konrad Wolf, 1976], aspect asupra căruia se va reveni mai târziu.



### 3.1. *KLK an PTX- Die Rote Kapelle* [Horst E. Brandt, 1970/71]

În acest context a apărut cea mai costisitoare producție DEFA,<sup>789</sup> menită să sprijine preluarea grupării de rezistență în jurul lui Arvid Harnack și Harro Schulze-Boysen în panteonul eroilor rezistenței din RDG. În spatele acestui deziderat se afla o amplă activitate de documentare a autorilor Wera și Claus Küchenmeister, aceștia având o relație directă cu membrii acestei grupări.

Cercetarea privind „Die Rote Kapelle“ („Orchestra Roșie“) a fost supravegheată îndeaproape de instituțiile partidului și de Stasi, întrucât dosarul întocmit de Gestapo privind „Rote Kapelle“ s-a numărat printre acele acte juridice naziste care au fost întrebuințate inițial în interiorul partidului împotriva foștilor luptători în rezistență din Germania și din exil sau pentru cercetarea în scopuri proprii. În acest material documentar s-au aflat nu doar informații cu privire la activitatea de spionaj sau problema parașutiștilor din Uniunea Sovietică – care prin narațiunea rolului conducător al KPD a beneficiat totuși de o menționare sporadică – ci mai ales problema aferentă a trădării și a acțiunilor „neglijente“ ale centralei din Moscova. Drept urmare, acest fond arhivistic a fost disponibil în scopuri științifice abia începând cu anul 1989.<sup>790</sup> În general, „Rote Kapelle“ a devenit obiect al cercetării științifice în RDG doar târziu, în anii '80. Activitatea de spionaj a grupării în jurul lui Arvid Harnack și Harro Schulze-Boysen a fost omagiată de către Sovietul Suprem abia în anul 1969, la cea de-a 20-a aniversare a RDG,<sup>791</sup> acest eveniment confirmând însemnătatea politică a producției cinematografice.

Gruparea de rezistență numeroasă și eterogenă din punct de vedere politic și social a fost mult timp lăsată în umbră în favoarea abordării unilaterale a luptei comuniste în rezistență provenind din mediul muncitoresc. O extindere a toposului se realizase însă prin imaginea modificată a social-democraților, a căror implicare în lupta de rezistență înlăturase vechea incriminare, conform căreia aceștia au reprezentat un factor de obstrucție și conflict intern al mișcării de rezistență. Însă confruntarea cu trecutul recent în contextul acestei producții cinematografice a dus treptat la focalizarea discursului vizual asupra personajului luptătorului comunist în rezistență.

---

<sup>789</sup>Costurile totale ale proiectului filmic atingeau suma de 6,631.600 M, în: Begründung der Unter- bzw. Überschreitung der geplanten Hauptkennziffern des Filmvorhabens, în Hauptbuchhalter, BArch DR 117/23372.

<sup>790</sup> Simone Barck menționează acest fond arhivistic în legătură cu romanul „Die Patrioten“ (1954) de Bodo Uhse. Vezi: Barck, Widerstands-Geschichten, pp. 157- 165.

<sup>791</sup> Vezi *ibidem*, p. 159. Rezonanța acestui eveniment în presa vremii este de asemenea remarcabilă.



### 3.1.1. Acțiunea filmului

„Die Rote Kapelle“ sau „Orchestra roșie” face trimitere la denumirea atribuită de Gestapo grupării de rezistență create în jurul lui Arvid Harnack și Harro Schulze-Boysen. Filmul *KLK an PTX - Die Rote Kapelle* prezintă evoluția acestei grupări de la preluarea puterii de către național-socialiști până la arestarea membrilor săi în anul 1942, cuprinzând procesul de fuzionare a acestora, dezbaterile ideologice marcate de proveniența lor eterogenă și convingerile diferite și îndeosebi amplele acțiuni clandestine întreprinse în urma invadării Uniunii Sovietice. Prin mesaje radiotelegrafice, aceștia transmiteau Uniunii Sovietice informații privind tactica de război a germanilor pentru a sprijini astfel răsturnarea regimului nazist. Derularea amplelor evenimente istorice dispăre din planul vizual, fiind comentată prin intermediul știrilor radiofonice și dialogului redundant dintre personajele principale.

### 3.1.2. Personajele filmice și diversitatea rezistenței

Trei cupluri de personaje au fost articulate inițial în treatment-ul realizat de Wera și Claus Küchenmeister: Arvid și Mildred Harnack, Libertas și Harro Schulze-Boysen ca reprezentanți ai burgheziei și nobilimii prin care „se asigurase cea mai largă acoperire a spațiului [geografic] (SUA - Uniunea Sovietică - Elveția - Anglia de pildă)” (t.a./ „die größte räumliche Spannweite (USA - Sowjetunion - Schweiz - England z.B.)”), precum și Hilde și Hans Coppi reprezentativi pentru tineretul muncitoresc din gruparea Scharfenberger.<sup>792</sup> Această viziune restrânsă asupra grupării de rezistență a fost extinsă în mod semnificativ prin alte cupluri de personaje.

Încă din prima scenă, după genericul filmului, **Arvid Harnack (Horst Drinda)** este introdus în acțiune ținând în sala Planetariului o prezentare despre experiențele călătoriei sale de studiu în Uniunea Sovietică. În calitate de economist politic și cercetător al economiei planificate sovietice (Arplan) acesta investigase puterea industrială sovietică în ascensiune și o plasase la antipodul situației de criză din Occident și îndeosebi celei din Germania, având astfel un efect provocator printre ascultătorii din sală. Soția sa, **Mildred Harnack (Irma Münch)**, specialistă în literatură americană, remarcă procesul de alfabetizare a populației ruse: „Cel priceput în scriere îl învață pe cel nepriceput” (t.a./ „Der Schriftkundige unterrichtet den Schriftunkundigen”) [3,58-7,00]. Arvid Harnack apare drept o persoană elegantă, tăcută, aproape rezervată, care de cele mai multe ori nu

---

<sup>792</sup> Protagonistii primesc nume fictive, în timp ce povestirea se dovedește încă fragmentară; în: Treatment, 19.7.1968, Wera und Claus Küchenmeister, Vorbemerkung, citat: p.2, în: BArch DR 117/11042, Treatment.



ezită în a-și expune analizele economice sub forma unor declarații politice, confruntându-se astfel în diferite împrejurări și grupuri de discuție cu reproșul că ar răspândi idei comuniste [Discuția la minister:1,27,25-1,33,54] și ar face propagandă sovietică [Sala Universității: 3,58-7,00]. Prin aderarea sa la NSDAP și ca funcționar guvernamental în Ministerul Economiei, acesta este recunoscut în cadrul sistemului ca fiind o „persoană cu cele mai bune referințe“ [2,29,20-2,31,30]. Poziția sa contradictorie față de regim, pendulând între adaptare și atitudine opozantă, îl îndepărtează de posibilele suspiciuni, înlesnindu-i accesul la informații și astfel contribuția la transmiterea informațiilor de război către Uniunea Sovietică. Pe de altă parte, Arvid Harnack acceptă doar cu ezitare o colaborare cu comunistul John Sieg, însă la final este de acord să realizeze pentru acesta „analize în stil mare“, în ciuda viziunilor diferite privind modalitatea de răsturnare a fascismului [1,20,23-1,24,30].

Deși doar în treacăt, personajul comunistului **John Sieg (Günther Simon)** apare încă din prima scenă în rolul redactorului „Rote Fahne“ („Drapelul roșu“), prezentarea sa explicită realizându-se într-o scenă ulterioară plasată în redacția ziarului, unde primește informația despre vizita poliției politice de la soția sa, **Sophie** (Jessy Raimek) [8,00-10,05]. De remarcat aici este evidențierea luptătorului comunist în rezistență prin distribuirea actorului Günther Simon în acest rol. Rolurile sale anterioare de muncitor comunist, dar mai cu seamă cel al conducătorului de partid, Ernst Thälmann, în epopeea cinematografică realizată de Kurt Maetzig în epoca stalinistă permit unele asocieri în acest sens. De asemenea, se pot face asocieri cu expoziția filmului *Stärker als die Nacht* [Slatan Dudow, 1954], relevând un tipar de reprezentare stereotipică în introducerea personajelor comuniste. La fel ca Hans Löning (Wilhelm Koch-Hooge) care este anunțat în biroul regional KPD din Hamburg de către soția sa înspăimântată, Gerda Löning (Helga Göring), de urcarea la putere a național-socialiștilor, John Sieg află în redacția „Rote Fahne“ tot de la soția sa Sophie, de urmărirea sa politică. După interzicerea KPD și a publicațiilor sale, John Sieg a trecut „de la (rolul de) muncitor cu mintea la (cel de) muncitor cu pumnul“ („von einem Arbeiter der Stirn zu einem Arbeiter der Faust“). Însă din postul de muncitor la șinele de cale ferată în gara Schöneweide este promovat, până la urmă, în cel de funcționar. Apariția sa individuală îl diferențiază fundamental de celelalte cupluri de personaje, întrucât dincolo de scena din redacția „Rote Fahne“, soția sa Sophie este plasată în segmentul eliptic al sferei private. În calitate de reprezentant KPD, acesta intră în contact cu fotografii Franz Gauss (Rudolf Ulrich) cu care conduce gruparea tinerilor comuniști [46,55- 52,41]. Pentru legătura sa ulterioară cu gruparea din jurul lui Arvid



Harnack și Harro Schulze-Boysen, reorientarea partidului la „Conferința de la Bruxelles” era decisivă, în măsura în care aceasta, punând bazele „frontului popular” (*Volksfront*), indicase disponibilitatea de colaborare între partidele rivale KPD și SPD. În acest scop, el acționează conform instrucțiunilor partidului și încearcă să se impună în gruparea de rezistență până la arestarea și sinuciderea sa.

Până la Libs și Harro Schulze-Boysen, care împreună cu soții Harnack reprezintă actorii principali ai grupării de rezistență, se introduce un alt cuplu format din **Adam Kuckhoff** (Horst Schulze), dramaturgul demisionat de la teatru din cauza persecutării sale politice și **Greta** (Barbara Adolph), reîntoarsă din Zürich pentru a-și sprijini partenerul. Acest cuplu ce aparține cercului restrâns de prieteni ai soților Harnack a fost adăugat complexului de personaje datorită rolului determinant în stabilirea legăturii cu comunistul John Sieg [10,5-14,30].

În continuare este prezentat cuplul personajelor **Libertas** (Jutta Wachowiak), provenită dintr-o familie nobilă, și **Harro Schulze-Boysen** (Klaus Piontek), ofițer în Ministerul Forțelor Aeriene (*Luftfahrtministerium*), care asemenea familiei Harnack aparțin elitei intelectuale din acea perioadă [14,30-17,02]. Harro este considerat atât în rândul generalilor din Minister, cât și în cercul său de prieteni drept un tânăr inteligent și influent, din această poziție putând trage concluzii privind tactica de război, dar și sustrage informații din Minister, comunicând astfel date cu privire la strategia politică germană în Spania și pe frontul de est. În acest sens, el se află în aceeași situație contradictorie ca Arvid Harnack, prins între rezistență și adaptare politică. Episodul arestării [2,35,19-2,37,19] și interogării lui Harro Schulze-Boysen [2,46,24-2,48,13]<sup>793</sup> a fost adus în prim-planul narațiunii cinematografice, în timp ce reținerea cuplului Harnack de către Gestapo din locuința lor de vacanță este redată într-o ultimă scenă tăcută a filmului [2,48,14-2,51,07]. Scena finală a fost însă redusă substanțial, întrucât scenariul regizoral din data de 05.01.1970 prevedea plasarea ultimei scene în sala de judecată, unde Arvid Harnack avea să țină în prezența celorlalți acuzați un discurs justificator.<sup>794</sup> Pe lângă acest tipar narativ permițându-le luptătorilor în rezistență să pledeze în fața curții înainte de a fi executați, trecutul construit cinematografic trebuia completat de o ultimă imagine referitoare la

<sup>793</sup> Dialogul din această scenă informează despre sinuciderea comuniștilor John Sieg și Franz Gauss.

<sup>794</sup> Prima versiune a scenei finale prezintă într-un singur cadru sala de judecată. În timp ce la nivelul sunetului vocea lui Arvid Harnack continuă din off, imaginea trece la cadre ce prezintă peisaje, copaci a căror frunze se desprind din cauza furtunii, un mol acoperit de gheață pe Marea Baltică, un zid din cărămidă și o fereastră cu gratii, iar în final un peisaj de primăvară. În a doua versiune a finalului sunt prezentați pe banca acuzării Mildred Harnack, Libs și Harro Schulze-Boysen, Adam și Greta Kuckhoff, Hans și Hilde Coppi, Kurt și Elisabeth Schumacher, Walter Küchenmeister, Elfriede Paul și Oda Schottmüller; vezi: Regiedrehbuch, 5.1.1970, Teil II, Bild 106 (a), pp. 231-235/ Bild 106 (b) pp. 229-233, în: BArch DR 117/1020.



prezent, respectiv prin inserarea textului apărut în *Prawda* la data de 07.10.1969, la aniversarea a 25 de ani de la înființarea RDG.<sup>795</sup>

Revenind asupra personajelor introduse în acțiune, se pot recunoaște printre cuplurile grupării „Orchestra Roșie“ **Walter Küchenmeister** (Harry Pietzsch), tatăl scenaristului Claus Küchenmeister, și medicul **Elfriede Paul** (Karin Lesch), care stabilesc la rândul lor relația grupării cu John Sieg. În același mediu intelectual apar și sculptorul **Kurt Schumacher** (Eberhard Esche) și soția sa **Elisabeth** (Marylou Poolman) [17,03-20,56].

De cealaltă parte se află membrii asociației tineretului comunist (*Kommunistischer Jugendverband*), căreia îi aparțin, printre alții, prezentatoarea de modă **Ina Schreier** (Heidemarie Wenzel) și ultimul cuplu de personaje format din **Hilde** (Ursula Karusseit) și **Hans Coppi** (Manfred Karge). În timp ce Ina Schreier dispunea prin natura activității sale de libertate de călătorie, consolidând astfel relația cu Bruxelles-ul, Hans Coppi, după un instructaj în domeniul radiotelegrafiei, luase legătura cu Uniunea Sovietică, întreruptă la scurt timp după aceea din cauza dificultăților de ordin tehnic și politic.

### 3.1.2.1. Toposul luptătorului comunist în rezistență

Acest univers ramificat de personaje duce astfel la o extindere a toposurilor analizate, trecându-se de la rezistența activă în rândul mișcării muncitorești la mediul intelectual al oponentilor cu orientări de stânga. Cu toate acestea, narațiunea cinematografică se conformase în continuare politicii memoriei, plasând personajul luptătorului comunist John Sieg la același nivel cu ceilalți protagoniști ai grupării. Datorită legăturii sale cu Uniunea Sovietică, „Rote Kapelle“ a fost stilizată drept grupare comunistă în rezistență, spre deosebire de Republica Federală, unde rezistența organizată în jurul lui Arvid Harnack și Harro Schulze-Boysen a fost privită cu rezerve pe motiv de trădare a patriei.<sup>796</sup> Dacă „Orchestra Roșie“, în ciuda naturii sale eterogene, a fost una din grupările în rezistență care a fost instrumentată sub semnul Războiului Rece, filmul sugerează, deși indirect, caracterul eterogen prin abundența de personaje și diversitatea acțiunilor clandestine, ce variază de la rezistența pasivă a disidenților (*passiver Widerstand der Andersdenkenden*) și a schimbului

---

<sup>795</sup> Această scenă a fost întregită mai târziu prin inserarea unei imagini cu Walter Ulbricht și Leonid Breschnev aflați în mijlocul membrilor Biroului Politic și prin imaginea relatării din „*Prawda*“ referitoare la omagierea grupului de către Sovietul Suprem; în: Gruppe „Berlin“, Betrifft: Neukonzipierte Szenen und Szenen-Änderungen zum Film „Die rote Kapelle“, 15.4.1970, în: BArch DR 117/29470, Stoffakten.

<sup>796</sup> Cf. Johannes Tuchel, Zwischen Diffamierung und Anerkennung: Zum Umgang mit dem 20. Juli 1944 in der frühen Bundesrepublik, în: APuZ, 27/2014, pp. 18-24, aici: p. 20; cf. Klaus Finke, Widerstand und Erinnerungskultur, în: Klaus Finke, Dirk Lange (Ed.): Widerstand gegen Diktaturen in Deutschland. Historisch-politische Bildung in der Erinnerungskultur, Oldenburg: BIS-Verlag, 2004, pp. 141-154, aici: pp. 149-151; cf. Shareen Blair Brysac, Resisting Hitler. Mildred Harnack and the Red Orchestra, Oxford (et al.): Oxford University Press, 2000, pp. 223-224/ p. 388; Barck, Widerstands-Geschichten, p. 121; pp. 154-173.



de opinii în cadrul cercului restrâns de prieteni, până la rezistența activă prin transmiterea mesajelor criptate despre tactica de război germană. Acțiuni ulterioare de rezistență au constat totodată în distribuirea scrierilor critice la adresa regimului, cum este raportul „Die Moorsoldaten“ de Wolfgang Langhoff [17,03-20,56], sprijinirea celor persecutați de regim, precum ajutorul acordat lui Karl Winkler pentru evadarea sa în Franța [39,34-45,37], acțiuni de răspândire a manifestelor [1,57,23-1,59,35], stabilirea legăturii cu alte grupări de rezistență [1,53,56-1,55,11/2,15,24-2,18,33] precum și cu ambasada sovietică [1,02,07-1,06,05] și, într-un final, sustragerea și comunicarea informațiilor strict confidențiale [1,35,55-1,42,20]. Atât formele de organizare cât și motivațiile rezistenței, marcate diferit de fiecare membru al grupării în parte, au evidențiat caracterul procesual variind de la atitudinea oponentă față de regim în scopul autoconservării (*individuelles widerständiges Verhalten zum Zweck der Selbsterhaltung*) până la rezistența organizată în scopul înlăturării politice a conducerii existente (*organisierter Widerstand zum Zweck der politischen Beseitigung bestehender Herrschaftsordnung*).

Introducerea ansamblului larg de personaje și implicit a viziunilor diferite asupra lumii (*Weltanschauung*) se întinde pe tot parcursul primei părți a filmului. Personajele încep să acționeze și să reacționeze abia în a doua parte, odată cu marcarea de către John Sieg a invaziei Uniunii Sovietice, respectiv a zilei de „22 iunie 1941.“ Doar după ce protagoniștii stabilind legături reciproce se regăsesc într-o grupare, se sudează și structura episodică formată până acum prin introducerea succesivă a personajelor filmice. Reacția lor surprinsă prin gros- și prim-planuri nu preia însă o funcție introspectivă, ci se limitează la o focalizare externă redând comportamentul exterior al personajelor față de evenimentele politice. Mișcarea camerei adoptă astfel o perspectivă observațională, urmărind dezbaterile politice alunecând (*panning*) printre sau împreună cu personajele implicate în discuție. De asemenea, aceasta își schimbă perspectiva determinată de structura episodică, de la un cuplu de personaje la altul, acțiunile și comportamentul lor deslușindu-se doar odată cu dialogul explicativ. Compoziția muzicală îndeplinește prin variațiunile pentru pian și muzica amenințătoare mai degrabă funcția de coloană sonoră generatoare de atmosferă și de amplificare a tensiunii dramaturgice decât de caracterizare a personajelor. În ciuda implicării emoționale prin muzica filmului, dialogul joacă în definitiv un rol mult mai important decât limbajul cinematografic. Întrucât, până la indicarea vizuală a datei de 22 iunie în calendar, la nivelul dialogului nu se introduc doar evenimente istorice, ci și viziunea asupra existenței (*Weltanschauung*), convingerile și reacțiile politice ale personajelor. Datorită numărului ridicat de personaje, pe de-o parte, și a lipsei focalizării



pe unul dintre acestea sau pe un cuplu de personaje, pe de alta, dar și datorită caracterului episodic și sincopelor în narațiunea filmică, precum și a personajelor (cuplurilor de personaje) nou introduse sau reacționând constant, construirea relației de identificare spectator-personaje, așadar proximitatea spectatorului față de personaje (*identifikatorische Nähe*) este îngreunată.

Pe cât de mult a reușit filmul să creeze o corespondență în realitate prin menținerea numelor reale și a elementelor biografice, pe atât de puternic a fost acesta dirijat de către SED în direcția oficială, în vederea legitimizării actualității politice. În acest sens, prin selecția personajelor și centrarea pe luptătorul comunist în rezistență John Sieg s-a potențat perspectiva comunistă, în ciuda eterogenității sociale, politice și religioase a grupării. Autorii scenariului s-au pronunțat abia în timpul receptării filmului împotriva autenticității narațiunii filmice și a asemănării exterioare cu persoane reale.<sup>797</sup> De asemenea, s-a intrat mai puțin într-un realism de tip documentar la nivelul reprezentării care ar fi putut reda atmosfera societății de atunci. Mai semnificativă s-a dovedit regia cu efect de idealizare a personajelor, care, în cele din urmă, lăsa să se întrevadă contradicția dintre viața împlinită, luxoasă la nivelul imaginii, și o atitudine critică, nesatisfăcută a personajelor la nivelul dialogului. De asemenea, funcția de prezentificare este îndeplinită și de genericul filmului. Asemenea reprezentărilor specifice anilor '50, ce inserau scene documentare din actualitatea politică, genericul prezintă schimbarea de gardă a NVA (*Nationale Volksarmee/ Armata Națională a Poporului*) înaintea monumentului victimelor fascismului, reflectând cultul eroilor din actualitatea imediată, în timp ce textul Prawda cu aceeași funcție a fost până la urmă eliminat din genericul de final.

Importanța politică a filmului s-a întrezărit cu atât mai mult, cu cât se luase decizia realizării lui în format de 70 mm, în ciuda costurilor ridicate, a prelungirii perioadei de producție și nu în ultimul rând a inadecvării acestor inovații tehnice de potențare a imaginii vizuale, pentru un film bazat pe dialog. Mai ales în contextul creșterii pretențiilor publicului în urma dezvoltării tehnice a programelor televizate, tocmai această semnificație politică a filmului *KLK an PTX* a fost instrumentată drept justificare pentru realizarea lui pe peliculă de 70 mm, în detrimentul altor filme din planul producției anuale, ca de pildă *Goya*, *Hauptmann von der Mühle* sau *Signale*. În ciuda atitudinii rezervate a directorului principal DEFA, Franz Bruk, decizia a fost luată de instanțele superioare ale HV Film și

---

<sup>797</sup> BArch, FILMSG 1/8980, Filmmappe „KLK an PTX“, Zeitungsausschnitte (ZA): „KLK an PTX - Die rote Kapelle“, ND, 7.2.1971; „Kraft des Vertrauens“, Tribüne, 29.3.1971; „Ihre Herzen funkten Widerstand“, Hans Gert Schubert, Junge Welt, 30.3.1971.



ale Departamentului cultural al CC, impunându-se în schimb finalizarea filmului înainte de cel de-al VIII-lea Congres al SED, din aprilie 1971.<sup>798</sup>

### 3.1.3. Negocierea trecutului: producția filmului

Producția filmului despre gruparea de rezistență „Rote Kapelle“ a beneficiat de o puternică susținere politică din partea instanțelor superioare de control și decizie, începând de la HV Film, la Ministerul pentru Securitatea Statului (*Ministerium für Staatssicherheit/ Stasi*), de la Institutul de Marxism-Leninism de pe lângă CC al SED (Departamentul Istorie I) și până la însuși Erich Honecker.

„Considerațiile conceptuale pe marginea filmului“ (*Konzeptionelle Gedanken zum Spielfilm*) și *treatment*-ul scenariștilor Wera și Claus Küchenmeister au fost finalizate deja în anul 1968,<sup>799</sup> însă prelucrarea ulterioară a materialului documentar a dus la suprasolicitarea grupului de creație (*Künstlerische Arbeitsgruppe*) atât din punctul de vedere al conținutului, cât și din cel organizatoric, cel puțin până în momentul în care noul regizor, Horst E. Brandt, a preluat pregătirile pentru film alături de echipa sa.<sup>800</sup> Problema varietății de personaje și implicit a materialului voluminos a traversat întregul proces de producție. În acest sens, la realizarea schiței de scenariu (*Rohdrehbuch*) pentru prima parte a filmului nu s-a reușit o comprimare dramaturgică, motiv pentru care evaluarea sa de către dramaturgul-șef Günter Schröder, fără a cunoaște partea a doua, a fost îngreunată. Conform acestuia, prima parte lasă impresia unei „expoziții de 1 oră și jumătate“ („1 ½ stündigen Filmexposition“), în care se poate întrevădea mai degrabă „o panoramă a societății“ („Gesellschaftspanorama“) decât activitatea în rezistență.<sup>801</sup> În consecință, modificările aduse de regizorul Horst E. Brandt vizau scurtarea scenelor, comprimarea ansamblului de personaje, dar și preluarea numelor reale.<sup>802</sup>

---

<sup>798</sup> Vezi schimbul de corespondență: Hauptplanposition „Die Rote Kapelle“, Dramaturgengruppe Beck, Gen. Beck an Hauptdirektor Gen. Bruk, 15.10.1969, în: BArch DR 117/29470; Aktennotiz, Betr.: Produktion des Films „Die rote Kapelle“ in 70mm/Farbe, Bruk, Hauptdirektor, 10.11.1969, în: BArch DR 117/ 26041, Kinospielefilmakte, T. 2 v. 2.; Mitteilung Herrmann-Prod. an Hauptdir. Gen. Bruk, 17.11.1969, în: BArch DR 117/26041, T.2 v. 2.

Regizorul H. E. Brandt subliniase în memoriile sale ambiția personală de a realiza filmul pe peliculă de 70 mm; în: Halbnah, Nah, Total: Erinnerungen, DEFA-Stiftung, 2003, p. 151.

<sup>799</sup> Vezi: Konzeptionelle Gedanken zu einem Spielfilm über die „Rote Kapelle“, o.D., în: BArch DR 117/29470 Stoffakten; Treatment, 19.7.1968 în: BArch DR 117/ 11042.

<sup>800</sup> Vezi: Mitteilung KAG Berlin (Anne Pfeuffer) an Künstl. Dir., Gen. Wito Eichel, 6.3.1969, în: BArch DR 117/ 2771 și Mitteilung KAG Berlin (Leiter der KAG, Beck) an Künstl. Direktor, Gen. Eichel, 25.3.1969, în: BArch DR 117/ 26041 T.2/2.

<sup>801</sup> Chefdramaturgie, Betr. Rohdrehbuch „Rote Kapelle“ I. Teil, Babelsberg, Gen. Schmal, 26.6.1969, în: BArch DR 117/27659, Stellungnahmen, Inhaltsangaben.

<sup>802</sup> Modificările efectuate au dus la eliminarea unor scene, însă o comparație cu versiunea finală a filmului indică reintegrarea acestor tăieturi la nivelul dialogului. Aceste modificări vizează atitudinea disidentă și activitatea ilegală a personajelor Harro Schulze-Boysen, Arvid Harnack și Adam Kuckhoff; în: Einige



În luarea de poziție cu privire la schița de scenariu a ambelor părți (*Stellungnahme zum Rohdrehbuch*)<sup>803</sup> s-a semnalat totuși un efect dramaturgic spre finalul filmului, însă s-au indicat – în concordanță cu regizorul – alte modificări vizând claritatea reprezentării evenimentelor istorice cum ar fi pactul de neagresiune sau războiul civil spaniol, scurtările scenelor, îmbinarea celor două părți ale filmului sau preluarea unor nume din realitate. De asemenea, trebuia evidențiată decizia lui Harro Schulze-Boysen de a sprijini din exterior lupta în rezistență și de a face publice informații din Ministerul Forțelor Aeriene cu privire la strategia politicii externe germane în Spania. În acest sens, mesajul politic al filmului, menționat în documentele de producție, trebuia să sublinieze relația dintre o atitudine internaționalistă și naționalistă a luptătorilor în rezistență, definind astfel „problematika poporului, națiunii, patriei [...] dintr-un punct de vedere marxist.“ (t.a./ „die Fragen Volk, Nation, Vaterland [...] von einem marxistischen Standpunkt aus“). Această interpretare trebuia să aibă un impact nu doar asupra conștiinței istorice a societății est-germane, ci să se impună drept răspuns la discreditarea Germaniei de vest a grupării de rezistență create în jurul lui Harro Schulze-Boysen și Arvid Harnack.<sup>804</sup> Filmul *KLK an PTX* era plasat astfel sub auspiciile Războiului Rece.

După ce HV Film și Institutul de Marxism-Leninism (aici doar prima parte) au primit spre aprobare scenariile cu modificările cerute, se organizase la data de 16.12.1969 o ședință a colectivului de creație împreună cu reprezentanții acestor instituții<sup>805</sup>, ce a dus la o schimbare fundamentală de direcție în conceperea filmului. Pe lângă modificările aduse schiței de scenariu, funcționarii de partid au sugerat o accentuare a rolului KPD. Acest lucru trebuia să se realizeze mai întâi prin inserarea unei scene care să îl prezinte pe John Sieg în redacția „Rote Fahne“ după preluarea puterii de către național-socialiști, în al doilea rând prin evidențierea „Conferinței de la Bruxelles“ în discuția dintre John Sieg și social-democrata Ina Schreier, în al treilea rând, prin reliefarea activității sindicale prin intermediul personajului Willi, în al patrulea rând prin intensificarea acțiunilor în rezistență după intrarea în contact cu John Sieg, iar în ultimul rând prin menționarea mai multor stații de transmisie radiotelegrafică în Berlin.<sup>806</sup> Aceste indicații urmăreau așadar articularea

---

Bemerkungen zum Stand der Bucharbeiten am Rohdrehbuch „Die Rote Kapelle“ I. Teil nach Abgabe, o.D., o.A., în: BArch DR 117/27659.

<sup>803</sup> Stellungnahme zum Rohdrehbuch „Die Rote Kapelle“, Dramaturgengruppe Beck, Hauptdramaturg Beck, 8.9.1969, pp. 1-6, în BArch DR 117/29470.

<sup>804</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>805</sup> Aktennotiz, Dramaturgengruppe Beck, Pfeuffer, 18.12.1969, în: BArch DR 117/26041.

<sup>806</sup> *Ibidem*. Într-o notă datată în 12.1. 1970 referitoare la aceeași discuție se subliniază alte trei scene care trebuiau să marcheze rolul conducător al KPD: pe lângă scena din redacția ziarului „Rote Fahne“, comunistul John Sieg trebuia să apară încă în momentul discursului ținut de Arvid Harnack în prima scenă a filmului. De



continuității KPD, dar și activității unitare în rezistență sub conducerea partidului.

În continuare, luarea de poziție cu privire la scenariu în cadrul grupului de dramaturgi (*Stellungnahme der Dramaturgengruppe zum Drehbuch*) a întărit mesajul politic al filmului nu doar în contextul evidențierii luptătorului comunist în rezistență John Sieg și al inserării scenelor-cheie prestabilite, ci, spre deosebire de filmele anterioare, și prin sprijinirea luptei din exterior. Aici s-a făcut referire la filmul lui Slatan Dudow *Stärker als die Nacht* din anul 1954, care, așa cum se poate deduce din analiza anterioară, abordează subiectul rezistenței în interiorul Germaniei. Însă în acest caz se ridică întrebarea cu privire la capacitatea de comprehensiune a spectatorilor: „cât de posibil este în lumina unei necesare gândiri independente a publicului, să se ajungă la o înțelegere profundă.“ (t.a./ „wie weit es im Hinblick auf notwendiges, selbstständiges Mitdenken des Publikums möglich ist, weitgehendes Verstehen zu erreichen.“)<sup>807</sup>

Mesajul politic al filmului a ajuns astfel în punctul central al negocierii, fiind dublat de interpretări provenind de la diverși protagoniști, până când, într-un final, s-a pus problema supremației interpretării (*Deutungshoheit*). Faptul că responsabili politici ai Institutului de Marxism-Leninism în cadrul CC al SED nu au fost informați despre scenariul la a doua parte a filmului precum și despre modificările operate la prima parte, a dus la dispute cu privire la răspunderea pentru realizarea filmului:

„Genosse Biernat sagte, es gehe ihm um die Verantwortung, die sie als Genossen des Instituts tragen und die ihnen keiner, auch nicht ein Erich Honecker, abnehme. Er sagte wörtlich: «Wir haben Einwände gemacht, große Einwände gemacht und gehört, daß da manches, vieles geändert werde. Jetzt wird bereits gedreht. Wer trägt die Verantwortung?» [...] «Was wird, wenn Szenen abgedreht sind und wir sind nicht zufrieden?»“<sup>808</sup>

„Tovarășul Biernat spunea, că se referă la responsabilitatea ce le revine tovarășilor din cadrul institutului și care nu poate fi înlăturată nici măcar de un Erich Honecker. A spus exact: «Am făcut obiecții, mari obiecții și am auzit că se fac unele, multe modificări. Acum se filmează. Cine poartă responsabilitatea?» [...] «Ce se întâmplă dacă scenele sunt deja filmate și noi nu suntem mulțumiți?»“ (t.a.)

Aceste dispute au relevat din nou însemnătatea politică a filmului și viziunile contrare ale actorilor investiți cu răspundere, implicați în negocierea trecutului. Deși se considera că pe lângă colectivul dramaturgilor și conducerea statului, consilierii politici au doar o

---

asemenea, reîntâlnirea dintre J. Sieg și Adam Kuckhoff trebuia prezentată în lumina pregătirilor pentru lupta în rezistență, iar, într-un final, scena din fața locuinței Paul trebuia să sublinieze legătura celor trei bărbați: Harnack-Sieg-Kuckhoff; în: Aktennotiz, Dramaturgengruppe Beck, 12.1.1970, în: BArch DR 117/29470.

<sup>807</sup> Stellungnahme zum Drehbuch „Die rote Kapelle“, Dramaturgengruppe Beck, Pfeuffer, 12.1.1970, în: BArch DR 117/29470.

<sup>808</sup> Aktennotiz, Dramaturgengruppe Beck, Babelsberg, Anne Pfeuffer, 4.3.1970, pp. 1-3, aici: p. 2, în: BArch DR 117/29470.



răspundere parțială în producția cinematografică, vice-ministrului pentru cultură, Günter Klein, i se solicitase o clarificare a pozițiilor, pe fondul lipsei unui consens mai ales între Institutul de Marxism-Leninism și Ministerul pentru Securitate a Statului cu privire la aprobarea intrării scenariilor în producție.<sup>809</sup>

În timpul filmărilor s-au operat modificări și din partea reprezentanților Ministerului pentru Securitate a Statului (*Stasi*), care vizau o mai mare accentuare a rolului conducător al KPD, aceste observații fiind „urmate cu consecvență.”<sup>810</sup> De data aceasta, scena din redacția „Rote Fahne” trebuia să concretizeze măsurile luate la ultima ședință KPD în Ziegenhals, înainte de scoaterea partidului în ilegalitate. Pe de altă parte, trebuia inserată o nouă scenă care să ilustreze întâlnirea întâmplătoare dintre Adam Kuckhoff și muncitorul la căile ferate ale Reich-ului, John Sieg, sugerându-se astfel plănuierea unei întâlniri ulterioare. Mai apoi, trebuiau clarificate pozițiile SPD și KPD cu privire la „Conferința din Bruxelles” prin conversația dintre Ina Schreier și John Sieg. Nu în ultimul rând, John Sieg trebuia să facă referire la pactul de neagresiune în conversația cu Adam Kuckhoff, iar în cea cu Arvid Harnack și Adam Kuckhoff să demonstreze o „gândire politică clară”, ca „partener de conversație decisiv din punct de vedere conceptual.” (t.a./ „klares politisches Denken”/ „konzeptionell bestimmenden Gesprächspartner”). Scena de deschidere și de final au fost concretizate totodată de regizor pornind de la mesajul politic raportat la actualitatea regimului est-german, prezentificat pe de-o parte, prin acțiunea filmului relaționată „cu moștenirea împlinită a eroilor rezistenței antifasciste în statul nostru” (t.a./ „mit dem erfüllten Vermächtnis der Helden des antifaschistischen Widerstandes in unserem Staat”), iar pe de alta, prin afișarea paginii de titlu „Prawda” urmată de imaginea lui Walter Ulbricht și Leonid Brejnev în mijlocul membrilor Biroului politic.<sup>811</sup>

Evaluarea filmului de către Institutul de Marxism-Leninism reprezintă o altă dovadă pentru tendința spre supremație a interpretării oficiale și implicita distorsionare a imaginii asupra trecutului recent. Principiile politice accentuate permanent în faza de producție și incluse totodată în film au fost evaluate pozitiv datorită concordanței cu cel de-al 5-lea

---

<sup>809</sup> Mitteilung Hauptdirektor Bruk an Ministerium für Kultur, Stellv. des Ministers für Kultur, Gen. Günter Klein, 16.3.1970, în: BArch DR 117/29470; cf. Aktennotiz, Dramaturgengruppe Beck, Babelsberg, Anne Pfeuffer, 4.3.1970, în: BArch DR 117/29470.

<sup>810</sup> Mitteilung Dramaturgengruppe Beck an Günter Halle, Ministerium für Staatssicherheit, 15.4.1970, în: BArch DR 117/29470.

<sup>811</sup> Gruppe „Berlin“, Betrifft: Neukonzipierte Szenen und Szenen-Änderungen zum Film „Die rote Kapelle“, 15.4.1970, în: BArch DR 117/29470.

Evitarea denumirii „Die Rote Kapelle” în titlul filmului a fost relaționată mai târziu cu problema drepturilor de autor privind cartea „Auf den Spuren der Roten Kapelle” semnată de Gilles Perrault; în: Rechte-Frage des Titels „Die Rote Kapelle“, Gruppe Berlin, Beck Hauptdramaturg an Justitiar, Herrn Dr. Staat, 4.3.1971, în: BArch DR 117/29470.



volum al „Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung“ (t.a./ „Istoriei mișcării muncitorești din Germania“), respectiv cu istoriografia oficială. Abordarea tematică a „activității de spionaj pentru Uniunea Sovietică drept parte a luptei generale împotriva imperialismului fascist german“ (t.a./ „der Kundschaftertätigkeit für die Sowjetunion als eine Form des Gesamtkampfes gegen den faschistischen deutschen Imperialismus“) a fost confirmată, însă necesita o nouă întărire.<sup>812</sup> Intelectualii independenți de partid trebuiau să acționeze totuși impulsionați de lupta comunistă, iar ca să nu „se creeze impresia că partidul ca organizație nu a acționat în mod unitar și că existase doar sub forma unor grupări vag legate, respectiv izolate, formulările ca „grupare“, „discuție de grup“, printre altele, trebuie să fie înlocuite cu concepte precum „organizații de partid“, „grupare de partid“, „celulă de partid“, ș.a.“ (t.a./ „der Eindruck entsteht, als habe die Partei als Organisation nicht einheitlich gewirkt, sondern lediglich als nur lose miteinander verbundene bzw. isolierte Gruppen existiert, sollten u.a. Formulierungen wie „Gruppe“, „Gruppen-diskussion“ durch Begriffe wie „Parteorganisationen“, „Parteigruppe“, „Parteizelle“ o.ä. ersetzt werden.“).<sup>813</sup>

Discuția în jurul primului montaj (*Rohschnitt*) a adus temporar narațiunea filmică în prim-plan, criticând pe de-o parte procesul dificil de identificare cu multitudinea de personaje, iar pe de alta, lungimea filmului determinată de această diversitate care pune la încercare rezistența spectatorilor. Totodată s-a ridicat problema unei narațiuni filmice închise, în măsura în care, conform regizorului, Erich Honecker ar fi solicitat un final închis, directorul artistic Günter Schröder optând în schimb pentru amânarea problemei „finalului și proiecției ca film închis“ („Schluss und Vorführung als geschlossener Film“) până la momentul unei decizii consensuale.<sup>814</sup> Reprezentarea diferențiată a partidului comunist prin intermediul personajelor John Sieg, Walter Küchenmeister, Hans Coppi și Papa Schulz a fost apreciată ca merit al echipei de cineasți, aceștia realizând „aprofundări suplimentare“ („zusätzliche Vertiefungen“) nu doar în prima, ci și în a doua parte a filmului. Discuția a dus în cele din urmă la decizia realizatorilor de a finaliza pelicula fără întreruperi<sup>815</sup>.

---

<sup>812</sup> Gutachten zum Drehbuch des DEFA-Films über die antifaschistische Widerstandsorganisation Schulze-Boysen/Harnack von Wera und Claus Küchenmeister, Regie Horst E. Brandt, Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Abt. Geschichte I, Karl Heinz Biernat/Dr. Gerhard Niezsche, p. 4, în: BArch DR 117/29470.

<sup>813</sup> *Ibidem*, p.7.

<sup>814</sup> Entwurf, Rohschnitt „Rote Kapelle“ Teil I. am 30.10.1970, în: BArch DR 117/27659.

<sup>815</sup> Stellungnahme zum Rohschnitt „KLK an PTX - Die Rote Kapelle“, în: BArch DR 117/27659. Vizionarea primului montaj (*Rohschnitt/ rough cut*) la a doua parte a filmului se desfășurase la data de 29.12.1970 și în



*Filmul finalizat* a atras aceleași aprecieri privind rolul său cultural și politic în lumina „conștiinței istorice socialiste“ și a „confruntării ideologice ofensive“ cu Germania de Vest (t.a./ „sozialistischen Geschichtsbewusstseins“/ „offensiven ideologischen Auseinandersetzung“). Subiectul antifascist a fost extins prin „legătura dintre problema națiunii și a claselor“, găsiindu-se „noi soluții conceptuale“ atât prin „diferențierea“, cât și prin „diversitatea și gradul de specializare ale formelor luptei în rezistență.“ (t.a./ „Zusammenhang zwischen Nation und Klassenfrage“/ „neue konzeptionelle Lösungen“ durch „Differenziertheit“ und „Vielgestaltigkeit und Spezialisiertheit der Formen des Widerstandskampfes.“).<sup>816</sup>

Dincolo de aspectul prescriptiv al orientării ideologice a spectatorilor, aceste discuții pe marginea filmului au ridicat mai puțin stringent problema receptării propriu-zise, a comprehensivității sau a așteptărilor publicului. Observațiile reprezentanților DEFA-Außenhandel sau VEB Film Vertrieb au subliniat prea târziu amploarea personajelor și durata acestei producții cinematografice, care aveau să constituie obstacole în receptarea filmului de către spectatorii străini,<sup>817</sup> iar pe de altă parte, expoziția lungă și lipsa momentelor de tensiune, care ar duce la dificultăți de receptare și în cazul spectatorilor est-germani. Întrucât se considera că receptarea acestei producții cinematografice necesită „un anumit grad de maturitate, comprehensiune și empatizare,“ (t.a./ „einen bestimmten Grad an Reife, Verständnis und Einfühlungsvermögen“), se luase decizia unei „pregătiri sistematice“ („systematische Vorbereitung“) a spectatorilor.<sup>818</sup>

### 3.1.4. Negocierea trecutului: receptarea filmului

Într-un dosar al HV Film se consemnase faptul că producția cinematografică *KLK an PTX - Die Rote Kapelle* a beneficiat de cea mai complexă campanie de popularizare,

---

prezența *HV Film*; în: Künstlerischer Direktor: Einladung zur Sichtung des Rohschnitts am 29.12.1970, în: BArch DR 117/26041.

<sup>816</sup> Einschätzung des Films „KLK an PTX - Die Rote Kapelle“ I. Teil, DEFA-Studio für Spielfilme, Hauptdirektor, 9.12.1970, în: BArch DR 117/29470 (citare); Abnahmeprotokoll, Babelsberg, 29.1.1971, în: BArch DR 117/26041; Stellungnahme zum Film „KLK an PTX - Die Rote Kapelle“, Dramaturgengruppe „Berlin“, 29.1.1971, în: BArch DR 117/27659.

<sup>817</sup> Einschätzung des VEB DEFA Außenhandel zum DEFA-Film „KLK an PTX - Die Rote Kapelle“, Direktor Jordan, 3.2.1971, în: BArch, 178 HV, Fiche 98.

Cineaștii au căzut de acord cu o versiune scurtată pentru export. Însă accentele politice diferite în țările socialiste se dovedeau tocmai prin cererea de eliminare a anumitor scene, înaintată de către serviciul cehoslovac de export. Datorită reducerii filmului la suspansul unui *Kriminalstory*, dramaturgii se împotriveau acestor modificări, optând pentru o versiune asemănătoare copiei franceze sau vest-germane; în: Fernschreiben W. Beck an Prof. Wilkening, 2.2.1973, în: BArch DR 117/26041; Mitteilung von Anne Pfeuffer an Gruppe Berlin, 27.2.1973, în: BArch DR 117/29470; Mitteilung Gruppe Berlin, Hauptdram. W. Beck an amt. Hauptdirektor, Babelsberg, 9.3.1973, în: BArch DR 117/29470.

<sup>818</sup> VEB Progress Film-Vertrieb, Bereich Filmpolitik/Filmeinsatz, Filmblatt Teil I, Berlin, den 15.2.1971, „KLK an PTX“, în: BArch, 178 HV, Fiche 98.



variind de la avanpremiere în Babelsberg (29.01.1971) și consilierea cu privire la premieră de către HV Film (22.2.1971), la proiecțiile în cadrul Biroului politic (11.03.1971), în cadrul Ministerului pentru Învățământ Superior și de Specialitate a Secretariatului I al Consiliului Central FDJ (Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen des 1. Sekretärs des Zentralrates der FDJ) și reprezentatului Consiliului FDGB (Stellv. des Bundesvorstandes der FDGB) (12./19.03.1971), până la proiecții adresate presei (23.03.1971) și premiere de gală. În aceleași dosar s-a remarcat însă numărul redus de spectatori și mai cu seamă al celor voluntari,<sup>819</sup> aspect care, dincolo de așteptările privind calitatea imaginii redată de pelicula color de 70 mm, ocupase un rol secundar în timpul producției filmului. În schimb s-a adus în prim-plan semnificația lui politică, motiv pentru care au fost tolerate nu doar costurile de peste 6 milioane de mărci, ci și întârzierile procesului de producție.<sup>820</sup>

Premiera a avut loc la data de 25.03.1971, înaintea celui de-al VIII-lea Congres SED. Remarcabilă este amploarea relatărilor îndeosebi în presa centrală, care a evitat o abordare critică de specialitate în favoarea uneia de natură politică. Conținutul similar al relatărilor indică poziția oficială, care s-a impus prin măsurile nivelatoare ale strategiei de popularizare a filmului. Părerile critice au apărut sporadic și s-au limitat la carențele de natură dramaturgică, implicit cu privire la diversitatea personajelor, precum și la caracterul superfluu al filmului de 70 mm.<sup>821</sup>

În contrast cu acestea s-a dedicat mai mult spațiu dezbaterii conținutului politic. Problematika autenticității filmului s-a bazat pe relația personală a scenaristului Claus Küchenmeister cu personajul Walter Küchenmeister (tatăl său),<sup>822</sup> pe munca documentară exhaustivă a autorilor scenariului<sup>823</sup> și parțial pe originea regizorului H. E. Brandt în calitate de muncitor și martor al acelor timpuri.<sup>824</sup> Însă dincolo de acestea, Horst E. Brandt era un susținător al filmului politic, formându-se mai întâi ca operator în filmul lui Kurt Maetzig *Ernst Thälmann* și în *Stärker als die Nacht* al lui Slatan Dudow. Pe acești piloni s-

---

<sup>819</sup> După 13 săptămâni filmul atingea un număr de 1.690.903 de spectatori, în: *Einschätzung der Vorbereitung des Einsatzes und der Auswertung des Films*, în: BArch, 178 HV, Fiche 98.

<sup>820</sup> *Bemerkungen zum Schlußbericht „Die Rote Kapelle“*; Begründung der Unter- bzw. Überschreitung der geplanten Hauptkennziffern des Filmvorhabens, în: Hauptbuchhalter, BArch DR 117/23372.

<sup>821</sup> BArch, FILMSG 1/8980, ZA: „Ein Zeugnis großer Menschlichkeit“, Horst Knietsch, ND, 27.3.1971; „Weil sie das Leben liebten...“, *Neue Zeit*, 1.4.1971;

Deutsches Rundfunkarchiv (DRA) - Pressedokumentation „KLK an PTX“: „Von stiller Größe“, Friedrich Salow, *Film Spiegel*, 14.4.1971 (acest fond arhivistic se va marca în continuare prin: „DRA, KLK“).

<sup>822</sup> DRA, KLK: „Mit der Sowjetunion für Deutschland“, *Berliner Zeitung*, 17.7.1970; BArch, FILMSG 1/8980, ZA: „Sie sind Sieger der Geschichte“, ND, 24.3.1971, ș.a.

<sup>823</sup> DRA, KLK: „Mit der Sowjetunion für Deutschland“, *Berliner Zeitung*, 17.7.1970; BArch, FILMSG 1/8980, ZA: „Sie sind Sieger der Geschichte“, ND, 24.3.1971; „Ein großes Thema würdig gestaltet“, *National-Zeitung*, 6.4.1971.

<sup>824</sup> BArch, FILMSG 1/8980, ZA: „Ihre große Kraft und innere Überzeugung hat mich begeistert und angeregt!“, *National-Zeitung*, 9.5.1970.



a sprijinit și încredințarea acestui subiect politic, întrucât H. E. Brandt a respectat și a transpus cinematografic de altfel toate indicațiile venite din partea responsabililor politici.

Un al doilea aspect discursiv central a vizat prezentificarea trecutului, accentuată filmic în contextul omagiului adus luptătorului în rezistență de către Prezidiul Sovietului Suprem,<sup>825</sup> și care a luat forma unei „amintiri contrare“ (*gegenläufige Erinnerung*) interpretării vest-germane, conform căreia activitatea de spionaj pentru Uniunea Sovietică ar fi reprezentat trădarea patriei.<sup>826</sup>

Pe lângă confruntările ideologice situate sub semnul Războiului Rece, relatările de presă acordaseră o importanță deosebită prezentării personajelor. Se accentuase originea socială și politică diferită a luptătorilor în rezistență, acționând la rândul lor pe ideea „frontului popular“ și astfel sub îndrumarea personajelor conducătoare comuniste.<sup>827</sup> Direcția pe care s-a mers în timpul producției a fost evidențiată și de criticii de film, astfel încât în cazul *KLK an PTX*, monumentalizat mai degrabă din exterior, nu s-a concretizat o confruntare critică a trecutului, ci mai degrabă una fondatoare.

### 3.1.5. Considerații finale

Intenția inițială privind extinderea toposului luptătorului în rezistență a fost redusă treptat la vechea abordare rigidă. Memoria oficială prevalase din nou în urma indicațiilor suplimentate de diverși actori cum ar fi reprezentanții Institutului de Marxism-Leninism de pe lângă CC al SED sau Ministerul pentru Securitate a Statului, dar și ca urmare a prelungirii acestor politici amplificate de către forurile răspunzătoare de cinematografia est-germană precum HV Film, conducerea DEFA și nu în ultimul rând realizatorii filmului. Această extindere tematică a toposului redusă însă la o singură versiune de interpretare consta în reliefarea unor luptători în rezistență cu o altă orientare ideologică decât cea comunistă. Susținătorii social-democrației nu mai erau văzuți drept un potențial de obstrucționare sau conflict, ci ca luptători cu idei similare. Faptul că acest front unit (*Einheitsfront*) stătea până la urmă tot sub semnul deciziilor comuniste (a se vedea așa-numita „Conferință de la Bruxelles“ a KPD) a fost completat ulterior. Nuanțările adăugate

---

<sup>825</sup> DRA, KLK: „Mit der Sowjetunion für Deutschland“, Berliner Zeitung, 17.7.1970; BArch, FILMSG 1/8980, ZA: „Die Zeit im Bild“, Neue Berliner Illustrierte, 4.3.1971; „Sie sind Sieger der Geschichte“, ND, 24.3.1971; „Schauwert ohne «Schauwert»“, Bernt von Kügelgen, Sonntag, 25.4.1971.

<sup>826</sup> BArch, FILMSG 1/8980, ZA: „Ein Zeugnis großer Menschlichkeit“, Horst Knietsch, ND, 27.3.1971; „Beispiel eines mutigen Bündnisses“, Dr. Manfred Jelenski, Berliner Zeitung, 30.3.1971.

<sup>827</sup> DRA, KLK: „Mit der Sowjetunion für Deutschland“, Berliner Zeitung, 17.7.1970; BArch, FILMSG 1/8980, ZA: „In breiter Front vereint“, Neue Zeit, 19.7.1970; „Wera und Claus Küchenmeister: KLK an PTX - Die rote Kapelle“, Sonntag, 24.1.1971; „Würdigendes Denkmal für antifaschistische Kämpfer“, ND, 26.3.1971; „Beispiel eines mutigen Bündnisses“, Dr. Manfred Jelenski, Berliner Zeitung, 30.3.1971; „Ihre Herzen funkten Widerstand“, Hans Gert, Junge Welt, 30.3.1971, Nr. 76, p. 5, ș.a.



care au plasat luptătorii comuniști în rezistență din nou în centrul acțiunii filmului au fost respectate cu consecvență de regizorul Horst E. Brandt. În calitate de susținător al filmului politic,<sup>828</sup> acesta a recunoscut funcția de legitimare și prezentificare atribuită producției cinematografice îndeosebi în contextul prezentării sale în preajma Congresului al VIII-lea al SED. Însă justificarea formală a subiectului indicase rolul lui secundar față de ambiția personală a regizorului de a filma pe format de 70mm, ambiție care se intensificase cu atât mai mult, cu cât încercarea sa anterioară, în calitate de operator, de realiza pe 70 mm filmul despre Liebknecht [*Solange Leben in mir ist*, Günter Reisch, 1964/1965] eșuase din cauza împotrivirii directorului DEFA și membrului Consiliului de stat, Hans Rodenberg:

„O-Ton Rodenberg: «Liebknecht im 70-mm-Format - Nur über meine Leiche!»  
Drei Jahre später, in Vorbereitung der «Roten Kapelle» konnte ich als Regisseur,  
ohne Rücksicht auf andere Meinungen nehmen zu müssen, meinen Traum vom  
70mm-Großbild [...] verwirklichen.“<sup>829</sup>

„Citat Rodenberg: «Liebknecht în format 70-mm - Doar peste cadavrul meu!»  
Trei ani mai târziu, la pregătirea pentru «Roten Kapelle», am reușit ca regizor să  
îmi realizez visul cu privire la imaginea de 70 mm [...] fără să trebuiască să țin  
cont de părerile altora.“ (t.a.)

Importanța politică a producției cinematografice a servit cineaștilor drept justificare pentru realizarea acestui proiect costisitor, primit de data aceasta cu entuziasm de instanțele superioare. Însă dincolo de aspectul tehnic și de etapa pregătirii tematice a filmului,<sup>830</sup> regizorul și, în parte, scenariștii nu au luat o poziție determinantă la negocierea ideatică a trecutului. Confruntarea s-a desfășurat nu atât între creatorii filmului și funcționarii de cultură sau de partid, cât unilateral, între acei protagoniști ce reprezentau politica oficială a memoriei.<sup>831</sup> Aceștia au concurat la rândul lor în reliefarea luptătorului comunist în rezistență.

---

<sup>828</sup> H. E. Brandt lucrase ca operator de imagine la filme precum *Stärker als die Nacht*, *Ernst Thälmann* sau *Solange Leben in mir ist* (1964/65). Despre aceste experiențe, dar și despre experiența ca regizor relatează în cartea: Halbnah, Nah, Total, 2003.

<sup>829</sup> Brandt, Halbnah, Nah, Total, p. 151.

<sup>830</sup> Etapa de pregătire a realizării filmului implicase nu doar documentarea dramaturgilor, ci și discuții purtate de către cineaști cu diferite persoane din gruparea „Rote Kapelle“. Regizorul H. E. Brandt își amintește în acest sens de vizita sa la Staatssicherheit pentru a se informa despre activitatea de transmisie a mesajelor criptate de la fostul radio-operator Max Christiansen-Clausen. El menționează de asemenea și întâlnirea cu Greta Kuckhoff, care se temea, la vremea aceea, de percepția falsă a grupării ca „trădători de țară“ sau discuția cu Leiba Domb (Leopold Trepper - Grand Chef), care subliniase greșeala centralei din Moscova de a trimite mesaje necifrate la adresa lui Arvid Harnack și Harro Schulze-Boysen; în: Brandt, Halbnah, Nah, Total, pp. 146-151.

<sup>831</sup> Nu se intenționează o divizare dualistă a cineaștilor și funcționarilor politici sau de cultură în două grupuri de conflict. Delimitarea acestora este flexibilă și nu exclude posibilitatea comportamentului duplicitar în cazul oricărui actor. În acest sens, se încearcă îndeosebi surprinderea pozițiilor fiecărei părți în cadrul procesului de negociere a trecutului recent.



### 3.2. *Mama, ich lebe* [Konrad Wolf, 1976/77]

Pe lângă Kurt Maetzig, Konrad Wolf a fost un alt regizor cu renume al DEFA. În calitate de președinte al Academiei de Artă, acesta s-a aflat într-o poziție cheie, preluând rolul de mediator între creatorii de cultură și decidenții politici. Biografia lui Konrad Wolf a fost marcată de influențe germano-ruse. Fiu al scriitorului de orientare comunistă Friedrich Wolf, acesta a trecut în tinerețe prin experiența exilului rusesc, întorcându-se după căderea național-socialismului împreună cu Armata Roșie în Berlin. Dincolo de abordarea critică a subiectelor de actualitate, originea sa mixtă s-a răsfrânt asupra creației sale cinematografice nu doar prin coproducții germano-sovietice, ci și prin adaptarea unor subiecte preluate din propria experiență, influențând în mod decisiv confruntarea cu trecutul recent din mediul cinematografic. În filmele *Lissy* [1956], *Sterne* [1959], *Professor Mamlock* [1961], *Ich war neunzehn* [1968] și *Mama, ich lebe* [1976] acesta abordează domenii tematice precum excluderea intelectualilor, persecutarea tinerilor sau relațiile germano-ruse din perioada războiului și din cea postbelică, teme pe care le-a transpus cinematografic cu un pronunțat accent autobiografic.<sup>832</sup>

Experiența întoarcerii în Germania a fost surprinsă prin personajul Gregor Hecker într-unul din cele mai semnificative filme ale sale, *Ich war neunzehn*, reflectând asupra conflictelor interioare și exterioare resimțite de un exilat reîntors în țara natală. În acest fel s-a întrețesut sensibilitatea interioară a personajului central cu starea ambivalentă de prăbușire și reviriment care a caracterizat Berlinul postbelic. Motivul scindării interioare între Rusia și Germania este reluat în filmul *Mama, ich lebe*, narațiunea filmică bazându-se pe piesa radiofonică *Fragen an ein Foto* (1969) de Wolfgang Kohlhaase, cu care Konrad Wolf își continuase colaborarea începută la *Ich war neunzehn*. Situat însă în contextul istoric al perioadei războiului și mai puțin marcat de o notă autobiografică, *Mama ich lebe* a trecut în umbra filmului *Ich war neunzehn* atât în ce privește producția, cât și receptarea lui.

#### 3.2.1. Acțiunea filmului

„Mama, ich lebe“ („Mamă, eu trăiesc“) este mesajul scris pe un bilețel aparținând unui prizonier de război german în Uniunea Sovietică, mesaj care trebuia să ajungă în Germania împreună cu Günther Becker și companionii săi Karl Koralewski, Walter Pankonin și Helmut Kuschke. Acțiunea filmului se concentrează pe drumul plin de experiențe al

---

<sup>832</sup> Despre biografia regizorului Konrad Wolf, a se vedea: Konrad Wolf, Archiv-Blätter 14, zusammengestellt und erarbeitet v. Torsten Musial u. Kornelia Knospe, Berlin: Akademie der Künste, 2005.



acestor patru prizonieri de război germani, de la munca lor în turbărie aflați în detenție în Uniunea Sovietică până la chemarea pe front împotriva propriilor concetățeni. Un lagăr antifascist, Moscova și alte lagăre de detenție sunt stațiile care întrerup călătoria cu trenul prin satele și peisajele taigalei rusești. În rolul de agitatori Antifa, ei se confruntă pe acest drum nu doar cu atitudinea ostilă a sovieticilor sau propriilor concetățeni, ci mai ales cu propriile procese de conștiință și confuzii identitare.

### 3.2.2. Personajele filmice: toposul luptătorului în rezistență

O fotografie învechită înfățișează patru soldați tineri în uniformă rusească. Vocea din off a naratorului indică faptul că singurul supraviețuitor este Günther Becker (Peter Prager) din a cărui perspectivă este redată povestea celor patru prizonieri de război germani. În scena următoare acesta apare împreună cu alți muncitori într-o turbărie, de unde este luat la scurt timp după aceea sub privirile dușmănoase ale camarazilor săi. Fără a oferi indici temporali preciși, acțiunea filmului este plasată spre finalul celui de-al Doilea Război Mondial, perioadă în care în Uniunea Sovietică se înființaseră Comitetele antifasciste. Munca ideologică și culturală a acestor organizații varia de la formarea agitatorilor, la educarea lor prin proiecții de film, până la monitorizarea comunicatelor și corespondenței de război. Conținutul ideologic al acestor acțiuni era problematizat și condamnat drept idealizat și neverosimil de către prizonierii de război care se confruntau mai degrabă cu neajunsurile zilnice. Pentru această activitate de propagandă au fost selectați patru prizonieri germani de orientări și convingeri diferite, care în timpul călătoriei s-au prezentat unui partizan rus:

**Karl Koralewski (Eberhard Kirchberg)** s-a descris drept artist care conduce „tot felul de vehicule” stând în cap. Faptul că această ocupație constituia doar un deziderat păstrat pentru finalul războiului și că înainte lucrase ca poștaş, acrobația statului în cap reușindu-i doar la o sărbătoare de Crăciun, este dezvăluit abia mai târziu, într-o mărturisire ulterioară. În război a fost subofițer, infanterist, iar la finalul anului 1942 a fost luat ca prizonier de război. **Günther Becker (Peter Prager)** fusese înainte doar gimnaziast, astfel încât, spre deosebire de tovarășii lui de călătorie, el nu avea nicio meserie, ajungând însă prizonier de război în Uniunea Sovietică în calitate de caporal în aviație (*Obergefreiter-Flieger*). La fel ca și Koralewski, cel mai în vârstă membru al grupei și fostul pionier **Walter Pankonin (Uwe Zerbe)** este prizonier de război din 1942. Marcat în timpul călătoriei de nostalgia vieții de familie și a ocupației de tâmplar, Pankonin se distanțează treptat de ideea reîntoarcerii acasă prin procesele de conștiință privind trădarea, dar și prin refuzul de a



lupta pe front de partea inamicului. Spre deosebire de ceilalți, **Helmut Kuschke (Detlef Gieß)** a petrecut, începând din anul 1945, cel mai puțin timp ca prizonier de război. Fostul student la teologie s-a declarat creștin practicant, motiv pentru care pune la îndoială gândurile revoluționare ale sovieticilor. Călătoria celor patru prizonieri de război germani în uniformă rusească a fost călăuzită de **Danos Mauris (Donatas Banionis)**, care înainte fusese germanist originar din regiunea baltică.

Fără a cunoaște direcția itinerariului, aceștia se lasă ghidați de provocările survenite pe parcursul călătoriei și de constrângerea deciziilor pe care ar fi preferat mai degrabă să le ocolească, întrucât aceste decizii contraziceau pe lângă principiile Wehrmacht-ului, de cele mai multe ori și cele provenite din mediul social sau din viziunea fiecăruia asupra existenței (*Weltanschauung*).

Decizia părăsirii lagărului de detenție și implicării în campania antifascistă a fost luată în ciuda privirilor suspicioase ale soldaților germani și ruși. Cauza trecerii de partea adversarului rămâne totuși deschisă, întrucât protagoniștii nu dispun de convingeri socialiste, dar nici nu condamnă în mod direct Germania național-socialistă. Prin atitudinea lor nostalgică și afirmația exprimată în mod direct de către Kuschke: „Vreau doar să mă întorc acasă, în Germania“ („Ich will doch nach Hause, nach Deutschland“) [6,30-6,40], se poate citi mai degrabă dezideratul revenirii la starea antebelică, condiționată de data aceasta, în contextul presupusei victorii a Uniunii Sovietice, de implicarea lor în agitația antifascistă. Comentariul retrospectiv al lui Becker, redat în voice-over – „În al treilea an de captivitate ajunsesem la capătul puterilor. Un trădător, spuneau ceilalți, pentru puțin mai multă mâncare. Am știut că voi pleca de lângă ei, însă nu știam încotro“ – (t.a./ „Im dritten Jahr der Gefangenschaft war ich am Ende. Ein Verräter, sagten die anderen, für ein bisschen mehr Fressen. Ich wusste, dass ich von ihnen fortging, ich wusste nicht wohin.“) indică de asemenea faptul că, deși nu s-a exprimat explicit cu privire la decizia lui, a reflectat la ea în raport cu camarazii săi [4,40-4,57]. Kuschke, pe de altă parte, a scos la iveală contradicții ideologice. Creștin practicant venit dintr-o localitate în care toți sunt credincioși și nimeni nu are nevoie de o revoluție, acesta nu aspiră nici el la rolul unui revoluționar [13,20-14,20]. Motivațiile diferite ale celor patru prizonieri de război sugerează nu doar dezacordul parțial față de lupta în rezistență, ci și diversitatea provocărilor care se ivesc în calea lor.

Trecerea de partea adversarului și prin urmare confuzia identitară a personajelor este simbolizată prin scena schimbului de haine, respectiv scena îmbrăcării uniformei. Îmbrăcămintea ca element al identității este situată în prim-planul unei scene duble. Pe de-



o parte se prezintă plecarea de la școala antifascistă și schimbarea îmbrăcăminteii între călători și prizonierii lăsați în urmă. Într-o atmosferă vioaie, susținută sincron de același ritm alert al muzicii de vioară, redând melodii maghiare și rusești, cei patru protagoniști – cu excepția lui Becker, care nu renunță la haina sa de pilot – lasă în urmă cele mai bune haine drept singurele bunuri pe care le posedă [5,30-6,40]. Despărțirea de trecut aduce totodată un nou început. Într-o scenă silențioasă, îmbrăcarea uniformeii rusești marchează în gros- și prim-planuri un ritual solemn. Imagini în oglindă și imagini „reale” prezintă înfățișarea elegantă a protagoniștilor, tensionați însă de steaua sovietică atașată. Un ultim plan general al germanilor în uniformă rusească și un *panning lateral* (*Seitenschwenk*) derulându-se simultan cu Mauris dând sfaturi, încheie actul simbolic al trecerii de partea adversarului [7,30-8,35].

Dezertarea soldaților din Wehrmacht este problematizată de-a lungul acțiunii filmului drept trădare, subliniată prin vocea lăuntrică a lui Becker – „Un trădător, spun ceilalți, pentru puțin mai multă mâncare” (t.a./ „Ein Verräter, sagen die anderen, für ein bisschen mehr Fressen“) [4,40-4,57] – și prin scena evocării în memorie a tentativei de sinucidere eșuate în momentul capturării sale de către soldații ruși [8,44/9,51-11,20]. Totodată, acest motiv este preluat în dialogul dintre Pankonin și Becker, în care cel dintâi reflectează asupra întoarcerii tot mai improbabile în postura de trădător, în timp ce Becker își poate imagina o viață în Franța sau Polonia [45,30-46,30]. Problematizarea trădării se poate citi în cele din urmă în fiecare privire și replică suspicioasă cu care se confruntă cei patru prizonieri de război germani în călătoria lor.

Detașarea în agitația antifascistă a fost urmată de o decizie ce ridică problema naturii luptei. În scena discuției din compartimentul trenului, propunerea generalului partizanilor vizând lupta ca „partizani roșii”, împreună cu toți cei care neagă diferențele naționale în detrimentul luptei ca soldați pe front a stârnit un entuziasm general înăbușit însă repede prin discursul maiorului Mauris despre statornicia identității germane dincolo de suprimarea propriilor amintiri. Scena redată sub forma unui montaj paralel (asociativ) surprinde prin derularea ritmicizată a imaginilor pe de o parte gros-planurile reacțiilor individuale, iar pe de alta vederea pe fereastră a peisajului taigalei rusești.

În aceeași discuție, generalul partizanilor ridicase problema tragerii în proprii concetățeni, provocare ce determinase, după un moment de tăcere, reacții diferite. Replica lui Kuschke „Suntem aici ca să înceteze împușcăturile” (t.a./ „Wir sind da, damit das Schießen aufhört“) a evidențiat o concepție pacifistă, în timp ce Koralewski se vedea pregătit pentru autoapărare, dacă s-ar ținti asupra lui. Pankonin și-a exprimat în schimb



incapacitatea de a răspunde la această întrebare [25,00-26,00]. Disponibilitatea de a lupta împotriva propriului popor a fost pusă la încercare la scurt timp după aceea, când Koralewski, Becker și Kuschke au întâlnit în pădure câțiva soldați germani, pe care tocmai Koralewski i-a lăsat să scape pe motiv că nu au atacat, sacrificând astfel viața tovarășului lor, Kolja [1,20,47-1,22,35]. Plasarea în spatele frontului inamic – nu s-a concretizat însă, dacă inamicul era reprezentat de germani – a ridicat aceeași problemă. Decizia luptei armate a fost lăsată pe seama celor patru prizonieri de război germani. Cu toate acestea, remarca dezaprobatore a generalului a evidențiat că „există două tipuri de antifasciști: cei care luptă și cei care fac scaune“ (t.a./ „dass es zwei Sorten Antifaschisten gibt: die welche kämpfen und die, welche Stühle machen“) [1,13,55-1,16,00], indicând asupra indispensabilității luptei. Incapacitatea lui Pankonin de a-și motiva refuzul participării la război se elucidase odată cu mărturisirea sa privind evitarea unei confruntări armate: „Nu am împușcat pe nimeni în acest război și așa vreau să mă întorc acasă.“ (t.a./ „Ich habe in diesem Krieg auf keinen Menschen geschossen und so will ich auch nach Hause kommen.“) [58,25-1,06,32]. Reconsiderarea deciziei determinase alăturarea sa la grup, însă locurile insuficiente în avion au lăsat decizia finală pe seama întâmplării. Din cei patru prizonieri de război germani în uniforme rusești, Becker ales să rămână în urmă.

Aceste provocări întâmpinate de protagoniști atribuiau luptei în rezistență nu doar o funcție de susținere a acțiunii sau una generatoare de tensiune (*handlungstragende- und spannungserzeugende Funktion*), ci o transformau cu toate implicațiile motivării sale moralizatoare într-un obiect de reflecție. Această reflecție este surprinsă mai degrabă prin multiperspectivitatea personajelor filmice, decât prin efectul de distanțare al limbajului cinematografic, care să permită spectatorilor diverse posibilități de interpretare.

Cu toate acestea, diferitele perspective ale „eroilor colectivi“ sugerează contradicțiile luptei comuniștilor în rezistență derivând pe de-o parte din trădare, pe de alta din viziunea creștină, iar în cele din urmă din obiectivele personale, cum sunt familia și profesia. Astfel, proximitatea de identificare (*identifikatorische Nähe*) este creată prin gros și prim-planuri, precum și prin vocile interioare și amintirile protagoniștilor cu fiecare dintre aceste personaje și în mai puțină măsură cu Becker ca narator autodiegetic.<sup>833</sup> Povestirea în retrospectivă este sugerată pe plan vizual prin fotografia învechită inserată la începutul

---

<sup>833</sup> Deși prima apariție a personajului Becker se desfășoară în cadrul 2, ceilalți protagoniști fiind prezentați mai târziu, în cadrul 4, ponderea apariției acestor personaje pe durata totală a filmului nu prezintă diferențe deosebite: Becker (52 secvențe); Pankonin (51), Koralewski (46); Kuschke (45), în: Rollenverzeichnis, Drehbuch, 21.5.1976, în: BArch DR117/1433.



filmului,<sup>834</sup> recurența sa pe parcursul acțiunii filmice fiind relaționată cu un proces de evocare a amintirilor, subliniat deopotrivă prin albastrul învechit al imaginii și prin comentariile din off ale naratorului. [34,30-35,25]. Întrucât până la această scenă se evidențiază „eul care trăiește acțiunea“ (*das erlebende Ich*) și nu „eul care povestește“ (*das erzählende Ich*),<sup>835</sup> identitatea naratorului rămânând neclară până la moartea celorlalte personaje principale. Puținele intervenții ale naratorului conferă mai multă greutate acțiunii filmului și totodată schimbării de perspectivă a personajelor. Universul lor interior (*Gedankenwelt*) se reflectă în flashback-uri și scene onirice,<sup>836</sup> dar și prin lungile călătorii cu trenul, în care vocile din off și privitul pe fereastră la peisajul rusesc redat în *POV-shot* nu se contrazic, ci se completează reciproc în reprezentarea actului reflexiv al personajelor. Așadar, aceste reflecții nu sunt lăsate la latitudinea interpretativă a spectatorilor, ci sunt prezentate prin prisma subiectivă a personajelor. Procesul de identificare a spectatorilor, mai exact proximitatea de identificare (*identifikatorische Nähe*) este încurajată pe de o parte prin focalizarea internă asupra personajelor și împiedicată, pe de altă parte, de schimbarea perspectivelor narative și de distribuția protagoniștilor cu actori debutanți. Privirea spectatorilor este astfel privată de elemente de recunoaștere (*Wiedererkennungselemente*) sau de potențiale interpretări contradictorii (*potenziell widersprüchliche Deutungen*) referitoare la alte roluri. Notabilă în acest sens este mărturisirea celor patru actori privind dificultatea de identificare cu personajele reprezentate, motivată nu atât prin debutul în mediul cinematografic, cât prin regia liberă a actorilor, permițându-li-se prea multă libertate de interpretare.<sup>837</sup>

### 3.2.3. Negocierea trecutului: producția filmului

În contextul plasării acțiunii filmului în Rusia sovietică, Konrad Wolf își exprimase dorința de a distribui actori ruși și de a filma în locații originale. O posibilă coproducție s-a negociat în perioada iulie-septembrie 1975 la nivel oficial înalt, între Filip Jermasch, președintele Comitetului de Stat pentru Cinematografie al Consiliului Miniștrilor al URSS și Hans Starke, vice-ministrul pentru cultură și șeful HV Film. Însă în urma analizării

<sup>834</sup>Într-o notă a departamentului de distribuție a actorilor (*Besetzungsabteilung*) se aducea în prim-plan îndeosebi dimensiunea retrospectivă atribuită personajului Becker ca narator autodiegetic. Conform acestei note, după mai mulți ani, Becker trebuia să primească fotografia din Uniunea Sovietică și să răspundă acestei scrisori; vezi: Besetzungsabteilung, Babelsberg, 10.9.1975, BArch DR 117/30789, Filmakten.

<sup>835</sup> Despre camera subiectivă și naratorul-personaj a se vedea: Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, p. 127.

<sup>836</sup> Atât amintirea lui Becker [8,44/9,51-11,20] cât și visul lui Pankonin privind uciderea ofițerilor sovietici [1,08,58-1,12,45] sunt inserate în mod figurativ în acțiunea filmică.

<sup>837</sup> Vezi: Eva Seemann, Interview mit den Schauspielern („Mama, ich lebe“): April 76, 4.5.1976, pp. 1-5, în: BArch DR 117/26978, Konzeptionen.



scenariului, partea sovietică a refuzat coproducția, oferind în schimb sprijin tehnic din partea Lenfilm și Sovinfilm.<sup>838</sup> În cele din urmă, chiar și această colaborare s-a dovedit dificilă, întrucât corespondența anevoioasă dintre instituții, procedura neclară, prevederile contrare privind disponibilitatea actorului rus Donatas Banionis, dar și realizarea anumitor scene au îngreunat procesul de filmare.<sup>839</sup> Procedura de lucru se clarificase abia în februarie 1976 prin contractul de prestări servicii tehnice și de producție cinematografică pe teritoriul Uniunii Sovietice.<sup>840</sup> Însă dincolo de dificultățile administrative și de sprijinul de care beneficiase totuși Konrad Wolf în acest proces de cooperare, negocierea a ridicat și probleme de natură dramaturgică.

Modificările efectuate în urma *treatment*-ului care vizau moartea lui Kolja, legătura amoroasă dintre Pankonin și locotenentul rus, Svetlana,<sup>841</sup> precum și reflectarea și sentimentalismul protagoniștilor au fost aclamate în luarea de poziție a dramaturgului-șef, Dieter Wolf, cu privire la schița de scenariu (*Stellungnahme über das Rohdrehbuch*). În raportul trimis către HV Film, acesta recomandase totuși comprimarea narațiunii, atenționând asupra „fragmentării episodice“ (t.a./ „episodischen Zergliederung“). Soluția problemei dramaturgice găsită de Konrad Wolf și Wolfgang Kohlhaase viza focalizarea pe „importanța specifică situațiilor și a personajelor“ (t.a./ „Eigengewicht von Situationen und Figuren“), care ar amplifica tensiunea spectatorilor cu privire la evoluția ulterioară a eroilor.<sup>842</sup> În ciuda impresiei generale pozitive privind regia, mișcarea camerei și regia personajelor, grupul de creație ridicase din nou problema dramaturgică în timpul luării de poziție asupra primului montaj (*Stellungnahme der Arbeitsgruppe zum Rohschnitt*). Deși „pericolul unei fragmentări episodice“ a fost depășit (t.a./ „die Gefahr einer episodischen

<sup>838</sup> Cf. Mitteilung an den Stellv. des Vorsitzenden des Staatlichen Komitees für Kinematografie beim Ministerrat der UdSSR von Hans Starke, 25.7.1975; Übersetzung des Fernschreibens Nr. 15/1930 vom 26.8.1975; Fernschreiben von Albert Wilkening an den Vorsitzenden des Sovinfilm, 29.8.1975; Fernschreiben von Hans Starke, Stellv. des Min. und Leiter der HV Film an Vorsitzender des Staatl. Komitees für Kinematografie des Ministerrats der UdSSR, F. T. Jermasch, 8.9.1975, în: BArch DR 117/26723, Kinospielefilmakte, T. 1 v.2.

<sup>839</sup> Cf. Fernschreiben Wilkening an Lenfilmstudio, 27.10. în: BArch DR 117/26723, T. 1 v. 2; VEB DEFA Studio für Spielfilme, Babelsberg, 27.1.1977, Schlussbericht per 31.12.1976 în: BArch DR 117/27226, T.3 v. 4, Kalkulation, Schlussberichte.

<sup>840</sup> Vezi: Vertrag über das Erbringen von produktions-technischen Dienstleistungen für den Spielfilm „Mama, ich lebe“, 26.2.1976, BArch DR 117/29391, Kalkulation.

<sup>841</sup> Această scenă ridicase probleme în măsura în care actrița Margarita Terehova refuzase inițial să joace acest act considerat nerealist datorită relației de dragoste dintre un soldat german și o femeie din armata sovietică; Vezi: „Mama, ich lebe“ (Gespräch mit Wolfgang Kohlhaase gef. von Jutta Voigt), Sonntag, 20.2.1977, în: BArch, FILMSG 1/22169, Filmmappe „Mama, ich lebe“, Zeitungsausschnitte (ZA); „Über bequeme Sessel und unbequeme Filme“ (Gespräch mit Konrad Wolf), Film und Fernsehen, 6/1977, în: DRA - Pressedokumentation „Konrad Wolf.“ (următoarele materiale de presă din acest fond arhivistic se vor cita prin: „DRA, KW“).

<sup>842</sup> Stellungnahme zum Rohdrehbuch „Mama, ich lebe“, Dieter Wolf, Gruppe Babelsberg, 10.1.1976, în: BArch, 210 HV, Fiche 115.



Zersplitterung“), partea de mijloc a filmului se cerea a fi îmbunătățită la montajul final.<sup>843</sup> Exprimată încă din faza aprobării primului montaj, dorința realizatorilor de a nu fi constrânși de vreo aniversare a fost ignorată de funcționarii culturali, regizorul, directorul DEFA, Albert Wilkening, și directorul de producție Herbert Ehler ajungând cu toate acestea la compromisul finalizării filmului până la Ziua Armatei Roșii. Discuția moderată de Wilkening a vizat totodată comprimarea suplimentară și reprezentarea inteligibilă a scenelor de evocare a trecutului, astfel încât filmul să „nu contravină așteptărilor spectatorilor“ prin „elementele sale artistice inovatoare.“ (t.a./ „neuartige[n] künstlerische[n] Elemente[n]“/ „nicht in Widerspruch mit den Erwartungshaltungen der Zuschauer“).<sup>844</sup>

Poziția cu privire la producția cinematografică formulată de directorul DEFA Albert Wilkening la data de 11.10.1976 semnalase o îmbunătățire stilistică a dramaturgiei, iar prin utilizarea clară a scenelor retrospective de asemenea a ritmului filmic.<sup>845</sup> Însă în cadrul vizionării pentru aprobarea primului montaj din data de 12.10.1976 (*Studioabnahme/Rohschnittvorführung*),<sup>846</sup> problema construcției dramaturgice s-a transferat pe aspectul tematic, pe identificarea cu personajele și mai cu seamă pe orizontul de așteptare al publicului. Asemănător discuțiilor anterioare, tematica politică a relațiilor conflictuale dintre Rusia și Germania, continuată fără clișee în reprezentările cinematografice semnate de Konrad Wolf și însoțită de trimiteri la actualitatea regimului est-german<sup>847</sup> a fost adresată de către cinești și funcționarii culturali și în cazul aprobării primului montaj. Deși fascismul nu a fost adus în prim-plan, filmul putea fi considerat în schimb „rusesc“ și înțeles cu dificultate de spectatorii tinerii. S-a pus la îndoială și inteligibilitatea deciziilor nejustificate, întâmplătoare ale protagoniștilor care împreună cu narațiunea simplistă ar putea determina lipsa impactului emoțional. În discuție s-au menționat doar sporadic diferențele generaționale ca un posibil obstacol în calea receptării, filmul putând fi considerat de succes în perspectiva martorilor și a armatei, însă respins de către publicul

---

<sup>843</sup> Stellungnahme zum Rohschnitt „Mama, ich lebe“, Gruppe Babelsberg, 16.8.1976, în: BArch DR 117/26723, T. 1 v. 2.

<sup>844</sup> Protokoll der Rohschnittabnahme von „Mama, ich lebe“ vom 16.8.1976, 20.8.1976, în: BArch DR 117/29391.

<sup>845</sup> Stellungnahme zum Film „Mama, ich lebe“, Albert Wilkening, VEB DEFA-Studio für Spielfilme, Babelsberg, 11.10.1976, în: BArch DR 117/29391.

<sup>846</sup> Protokoll über die Studioabnahme des Films „Mama, ich lebe“ am 12.10.1976, 20.10.1976, în BArch DR 117/26723, T. 1 v. 2.

<sup>847</sup> Cf. Stellungnahme zum Rohdrehbuch „Mama, ich lebe“, Dieter Wolf, Gruppe Babelsberg, 10.1.1976, în: BArch, 210 HV, Fiche 115; Drehbuchbestätigung, Gruppe Babelsberg, 25.1.1976, în: BArch DR 117/29391, Kalkulation; Stellungnahme zum Rohschnitt „Mama, ich lebe“, Gruppe Babelsberg, 16.8.1976, în: BArch DR 117/26723, T. 1 v. 2; Protokoll der Rohschnittabnahme von „Mama, ich lebe“ vom 16.8.1976, 20.8.1976, în: BArch DR 117/29391; Stellungnahme zum Film „Mama, ich lebe“, Albert Wilkening, VEB DEFA-Studio für Spielfilme, Babelsberg, 11.10.1976, în: BArch DR 117/29391.



tânăr. Faptul că, fără a se recurge la scene de violență, se crează asocieri permițând reflecția spectatorilor asupra războiului, a fost în cele din urmă primit în mod afirmativ de directorul DEFA, Albert Wilkening, însă nu fără a adăuga și dificultatea de a explica spectatorilor tineri „problema politică complicată.“ („die komplizierte politische Frage“).<sup>848</sup>

În rândul tinerilor se înregistraseră, într-adevăr, păreri contrare, confirmând în mod discutabil temerile funcționarilor culturali. Într-o dezbatere organizată pentru crearea unui spot publicitar, cei mai mulți tineri semnalaseră necesitatea unei confruntări cinematografice cu trecutul pentru generația tânără, întrucât „noi în sfera privată ne-am confruntat cu reprezentări mai mult sau mai puțin glorificate.“ (t.a./ „wir in den privaten Sphären mit mehr oder weniger glorifizierten Darstellungen konfrontiert werden würden.“).<sup>849</sup> De asemenea, s-a exprimat și părerea conform căreia experiențele personale în război sau chiar confruntarea cu acest subiect nu ar veni în întâmpinarea lor. Cu toate acestea, grupul a căzut de acord asupra nevoii de identificare cu personajele filmice, întrucât prezentificarea filmelor cu acțiunea plasată în trecut ar fi pentru ei „didactică doar la suprafață.“ („vordergründig didaktisch“).<sup>850</sup> Măsura în care această receptare corespundea într-adevăr viziunii tinerilor sau a fost încorporată în discuție, rămâne o întrebare deschisă. Deși receptarea pozitivă a filmului în rândul tinerilor a fost pusă la îndoială de funcționarii culturali, acesta primise avizul pentru a fi arătat „cu bună conștiință publicului“ larg. („mit einem gutem Gefühl der Öffentlichkeit“).<sup>851</sup>

### 3.2.4. Negocierea trecutului: receptarea filmului

Premiera filmului *Mama, ich lebe* a avut loc de Ziua Armatei sovietice (24.02.1977) în cinematograful „International“. Ecoul pozitiv în presă, care trebuie pus nu în ultimul rând pe seama promovării realizate conform instrucțiunilor strategiei oficiale de popularizare, a dezvăluit nu doar aceeași atitudine ambivalentă față de film, ci a determinat o extindere a procesului de negociere, ce s-a dovedit în defavoarea producției cinematografice. Din abundența de referințe în presă se pot recunoaște câteva probleme care, la fel ca în etapa de producție, au variat de la subiectul abordat, la dramaturgie, până la regia personajelor și așteptările spectatorilor. Un aspect central a vizat prezentificarea trecutului din punct de

<sup>848</sup> Protokoll über die Studioabnahme des Films „Mama, ich lebe“ am 12.10.1976, 20.10.1976, în BArch DR 117/ 26723, T. 1 v. 2.

<sup>849</sup> Discuția se purtase cu membrii clubului de film și 15 tineri cu vârste cuprinse între 16 și 18 ani; Vorschlag für einen Werbespot zum Spielfilm: „Mama, ich lebe“, Babelsberg, 9.08.1976, în: BArch DR 117/ 26978.

<sup>850</sup> *Ibidem*.

<sup>851</sup> Albert Wilkening, în: Protokoll über die Studioabnahme des Films „Mama, ich lebe“, am 12.10.1976, Babelsberg, 20.10.1976, pp. 1-2, aici: p. 2, în: BArch DR 117/ 26723, T.1 v.2.



vedere cinematografic, mai exact referirea la problema națională în contextul atât al relațiilor germane-germane, cât și a celor cu Uniunea Sovietică, clarificate pe de-o parte politic, ca „internaționalism“, iar pe de alta ca elemente biografice ale regizorului.<sup>852</sup> Strâns legată de această problemă națională, asupra căreia se va reveni, a fost aversiunea crescândă a tinerilor spectatori față de genul filmului „antifascist“ sau de război. Abundența acestor filme creând impresia de „didacticism“ a fost evidențiată și de cineastii Konrad Wolf și Wolfgang Kohlhaase fără să ignore așteptările contradictorii ale publicului care înclina pe de-o parte spre divertisment, iar pe de alta spre profunzime artistică.<sup>853</sup> Această polarizare a spectatorilor a fost subliniată de Wolfgang Kohlhaase:

„Ich habe den Eindruck, ein gewisser Teil unseres Publikums befürchtet, ständig belehrt zu werden, und ein anderer Teil ist irritiert, wenn er nicht belehrt worden ist.“<sup>854</sup>

„Am impresia că o parte din publicul nostru trăiește cu teama de a fi instruit, iar cealaltă parte este iritată când nu este instruită.“ (t.a.)

Dincolo de oferta excedentară de filme de război și „antifasciste“, anumite critici au primit cu entuziasm narațiunea lipsită de clișee a peliculei, tranziția de la o accepțiune eroică la una cotidiană asupra antifascismului, dar și noua manieră de reprezentare a acestui subiect vizând gros-planuri, tonul domol și accentuarea dimensiunii emoționale.<sup>855</sup> Noutatea temei și abordarea stilistică au fost relaționate în cele mai multe contribuții din presă cu provocarea orizontului de așteptare a publicului, întrucât, pe fondul reprezentării netransparente a evenimentelor istorice și abandonării limbajului cinematografic clasic, acestea ar putea duce la confuzii și chiar la aversiune. Domeniile problematice adresate au reliefat din nou problema dramaturgiei și a identificării cu protagoniștii. Narațiunea întreruptă de flashback-uri și montajul de sunet asincron, care, în viziunea autorilor

<sup>852</sup> „Mama, ich lebe“, Peter Ahrens, Die Weltbühne, 22.2.1977, în: BArch, FILMSG 1/22169, ZA; „Ein Kampf um den richtigen Standort“, Heinz Hofmann, National-Zeitung, 25.2.1977, în: BArch, FILMSG 1/22169, ZA; „Für die Zukunft leben, heißt auch sich der Vergangenheit bewußt sein“, Ostsee-Zeitung, 12.3.1977, în: DRA, KW; „Geschichte und Gegenwart“, Wolfgang Gersch, Treffpunkt-Kino, 5/1977, în: BArch, FILMSG 1/22169, ZA; „Unzweifelhaft: Der Kinobesuch wird zum Erlebnis“, Leipziger Volkszeitung, 27.2.1977, în: BArch, FILMSG/22169; „...und doch eine heutige Geschichte“, Günter Agde, Märkische Volksstimme, Potsdam, 18.2.1977, ș.a. în: DRA, KW.

<sup>853</sup> „Mama, ich lebe“, o.A., Freie Welt, 8/1977, în: BArch, FILMSG 1/22169; „Entscheidung für eine neue Zukunft“, Gespräch gef. von Horst Knietzsch, ND, 25.2.1977, în: DRA, KW; „Verzichtet nicht auf den Gewinn, verwundert zu sein“, Gespräch durchg. v. Hans Dieter Schütt, Junge Welt, 1.4.1977, în: BArch, FILMSG 1/22169, ZA; „Über bequeme Sessel und unbequeme Filme“, Gespräch mit K. Wolf, Film und Fernsehen, 6/1977, în: DRA, KW, ș.a.

<sup>854</sup> „Verzichtet nicht auf den Gewinn, verwundert zu sein“, Gespräch durchg. v. Hans Dieter Schütt, Junge Welt, 1.4.1977, în: BArch, FILMSG 1/22169, ZA.

<sup>855</sup> „Neue Aspekte eines großen Themas“, Helmut Ullrich, Neue Zeit, 25.2.1977, în: BArch, FILMSG 1/22169, ZA; „Zu dem FEFA-Film «Mama, ich lebe» von Wolfgang Kohlhaase und Konrad Wolf“, Ilse Jung, Film Spiegel, 3/1977, în: BArch, FILMSG 1/22169, ZA; „Ein langer Kampf, lang wie das Leben“, Horst Knietzsch, ND, 25.2.1977, în: BArch, FILMSG 1/22169, ZA.



filmului ar crea o distanțare ce încurajează reflecția spectatorilor, au dus în presă la concepția generală a lipsei de comprehensibilitate. Deși anonimitatea tinerilor actori și caracterul lor obișnuit ar permite, pe de altă parte, o oarecare identificare a tinerilor spectatori, se susținea totuși că universul gândurilor (*Gedankenwelt*) și indecizia personajelor ar duce însă din nou la înstrăinare.<sup>856</sup>

Despre discuția cu realizatorii filmului s-a relatat în detaliu, pe un ton critic, în ziarul „Sonntag.”<sup>857</sup> Se menționase și aici polaritatea spectatorilor care, pe de-o parte, priveau cu suspiciune genul filmului de război, iar pe de alta, sperau la experiențe și momente de apogeu, pe când doar generația martorilor a perceput efectul emoțional al filmului. De asemenea, nu doar dramaturgia și forma narațiunii au ajuns în centrul criticii, ci și „nesiguranța morală și existențială” (t.a./ „moralisch-weltanschauliche Unsicherheit”) a personajelor. Spectatorii și-ar fi exprimat în acest sens părerea conform căreia imaginea clasei muncitoare a fost reprezentată distorsionat prin personajul Pankonin. Filmul ar avea în cele din urmă exigențe prea mari față de spectatori, cerând „capacitate de observație și empatie, receptivitate psiho-estetică ce nu se cultivă pur și simplu prin consumul masiv de audiovizual.” (t.a./ „Beobachtungsgabe und Einfühlungsvermögen, psycho-ästhetische Aufnahmebereitschaft, die durch massenhaften audiovisuellen Konsum nicht gerade kultiviert wird.”).<sup>858</sup> Autorul Dieter Wolf subliniașe într-un final necesitatea rezolvării „problemelor de creație” („Gestaltungsprobleme”) specifice acestui gen de film, care întâmpină dificultăți din cauza obiceiurilor de vizionare cultivate până în acel moment.

Demnă de atenție este și reacția presei vest-germane, în care s-a vorbit despre receptarea problematică a filmului din partea spectatorilor din RDG,<sup>859</sup> dar care, în urma proiecției acestuia în cadrul Festivalului Internațional de Film din Berlin (vest) în 1977 și la televiziunea vest-germană, a situat într-o lumină pozitivă calitatea artistică și mai cu seamă

---

<sup>856</sup> Lipsa identificării datorită personajelor și a structurii narative: „Nicht nur Erinnerung“, Lutz Haucke, Film Spiegel, 6/1977, în: BArch, FILMSG 1/22169;

Lipsa identificării datorită structurii narative: „Einsichten unterwegs“, o.A., Berliner Zeitung, 4.3.1977, în: BArch, FILMSG 1/22169, ZA;

Dificultăți ale receptării datorate rigidității clișeelelor anterioare: „«Mama, ich lebe»“, Hans-Dieter Schütt, Junge Welt, Nr. 49, 26/27.2.1977, în: BArch, FILMSG 1/22169, ZA; „Wege zum anderen Ufer“, Ernst Beier, Forum, 5/1977, în: DRA, Pressedokumentation „Mama, ich lebe“ (în continuare: „DRA, M.”); „Die Muse vom Himmel geholt. Konrad Wolfs Schwierigkeiten mit dem Publikum“, Andreas W. Mytze, Vorwärts, 14.7.1977, în: DRA, KW.

<sup>857</sup> „«Mama, ich lebe» - wen erreichte die Botschaft?“, Dieter Wolf, Sonntag, 10.4.1977, în: BArch, FILMSG 1/22169.

<sup>858</sup> *Ibidem*.

<sup>859</sup> „DDR-Kinoträger langweilen sich“, Die Welt, 15.4.1977; „Erinnerungsarbeit“, Heinz Kersten, Frankfurter Rundschau, 9.4.1977, în: BArch, FILMSG 1/22169, ZA; „Wahrheit“, Der Tagesspiegel, 23.10.1977, în: DRA, M.



renunțarea surprinzătoare la viziunea propagandistică.<sup>860</sup> Cu toate acestea o scurtă descriere a departamentului de producție artistică de pe lângă HV Film înregistrase discuția în cadrul festivalului de film, unde, printre altele, s-a pus problema trădării și eroismului. Konrad Wolf accentuase aici situația exilaților, deși această problemă dispunea în viziunea politicii memoriei din Germania Federală de o interpretare cu totul diferită, decurgând din reabilitarea Wehrmacht-ului. „Amintiri contrare“ („*gegenläufige Erinnerungen*“) a trezit și scena referitoare la generalul partizanilor care, conform lui Konrad Wolf, stârnisese în RDG discuții controversate. Însă aici a fost vorba de decizia între „partizani roșii“ sau naționaliști.<sup>861</sup>

Negocierea trecutului a continuat însă dincolo de întâlnirile de producție, relatările din presă și discuțiile cu publicul analizate până acum. De data aceasta intrau în centrul de interes mecanisme de receptare mai profunde, întrucât în anul următor rezultatele *studiului de receptare* a producției *Mama, ich lebe*, realizat de *Zentralinstitut für Jugendforschung* (ZIJF – Institutul Central pentru Cercetare privind Tinerii) au fost îndelung discutate în rândul realizatorilor de film și funcționarilor de partid.<sup>862</sup> Acest lucru era menit să stabilească liniile directe pentru continuarea confruntării filmice cu trecutul. Într-o expunere introductivă Herrmann Herlinghaus a adresat aceleași critici menționate deja în producția filmului, în presă și în discuțiile cu publicul, vizând deopotrivă desprinderea de obiceiurile de producție și vizionare de până atunci, problema identificării și a distanței, efectul de înstrăinare a dramaturgiei (*Verfremdung*) și, în cele din urmă, lipsa reprezentării experienței războiului.<sup>863</sup> Mai apoi s-a descris studiul realizat de Dieter Wiedermann (ZIJF) la solicitarea HV Film, care a înregistrat un puternic declin al interesului tinerilor privind filmele de război nu doar în comparație cu alte genuri cinematografice, ci și cu anii anteriori.<sup>864</sup> Cu privire la filmul *Mama, ich lebe* s-a indicat totodată gradul scăzut de informare. Doar 5% din respondenți au fost foarte bine informați prin film, dintre care majoritatea (42%) au aflat despre al Doilea Război Mondial. Notabilă este deopotrivă comparația cu producția *Ich war neunzehn*, care, deși a fost evaluată mai favorabil de

---

<sup>860</sup> „Keine historische Mission“, Otto F. Riewoldt, Vorwärts, Köln, 14.4.1977, în: BArch, FILMSG 1/22169; „Roter Partisan - besser Patriot?“, Die Zeit, 13.10.1978; „Die Meinung des Kritikers. Dicht am Leben“, Josef Riedmiller, Süddeutsche Zeitung, 9.10.1978; „Russen und Deutsche“, Michael Stone, Der Tagesspiegel, 8.10.1978, în: DRA, M.

<sup>861</sup> Vezi: Kurzinformation „Mama, ich lebe“ Filmfestspiele in Westberlin 1977, Abt. Künstlerische Produktion, 30.6.1977, în: BArch DR 117/26723, T. 1 v. 2.

<sup>862</sup> Stenographische Niederschrift des Gesprächs über den Film „Mama, ich lebe“ am 27. Januar 1978, în: BArch, 210 HV, Fiche 115.

<sup>863</sup> *Ibidem*, pp. 2-6.

<sup>864</sup> Studiul receptării implicase 455 tineri cu vârste cuprinse între 14 și 24 de ani, chestionați înainte și după vizionarea filmului. A se vedea tabelul din anexă.



criticii de specialitate, a fost pusă de o mare parte a tinerilor (52%) pe același calapod cu *Mama, ich lebe*.<sup>865</sup>

Mai apoi s-au avut în vedere aspectele problematice, precum lipsa identificării și flashback-urile confuzionante. Faptul că nu s-a adus în prim-plan niciun personaj cu care să te poți identifica și că simpatia a fost trezită nu doar de accentul rus al actorilor sovietici, ci și de anumite scene (de ex. scena cu cartofii: 74%; scena în saună: 67%; scena de rămas-bun, respectiv scena schimbării uniforme: 36%) a fost adus în discuție în acest sens.<sup>866</sup> În cele din urmă, reprezentantul ZIJF a ajuns la concluzia că majoritatea tinerilor respondenți au văzut *Mama, ich lebe* ca pe „un film de război verosimil și onest“ (t.a./ „einen glaubhaften und ehrlichen Kriegsfilm“), filmul în sine fiind perceput mai pozitiv decât prezentarea sa publică.<sup>867</sup> Cu toate acestea, studiul nu a diferențiat îndeajuns între participanții la vizionări organizate și spectatorii voluntari, exceptând faptul că aprecierea celor dintâi a fost mai negativă decât a celor din urmă. Neluarea în calcul a informării prealabile a tinerilor a dus de asemenea la dificultăți în investigație, influența minimă sau lipsa unei pregătiri temeinice din partea criticii de film jucând aici un rol important.<sup>868</sup> În discuție s-a adresat pe de o parte numărul semnificativ al vizionărilor organizate la care tinerii au fost nevoiți să participe, prezentând în consecință atitudini rezervate față de film. Aceste vizionări, conform Wolfgang Harkenthal, nu au reprezentat însă o decizie venită de la „centru“, fiind respinse în mod explicit îndeosebi de către realizatorii filmului. Pe de altă parte s-a pus accentul pe rezonanța internațională dobândită de producția cinematografică prin participarea la Festivalul de Film din Berlin.<sup>869</sup> Orizontul de așteptare rigid al spectatorilor, provocat parțial și în alte țări socialiste, nu trebuie pus doar pe seama DEFA, ci și pe alte filme proiectate în cinematografele din RDG, precum și pe televiziunea vest-germană.<sup>870</sup> În acest sens, Rolf Richter și Wangenheim (Departamentul de Producție Artistică, HV Film) au sfătuit împotriva preluării limbajului cinematografic clasic numai fiindcă asemenea abordări reprezintă deocamdată modelul de succes.<sup>871</sup> Succesul moderat al acestor filme a fost justificat de Konrad Wolf tocmai prin campaniile de popularizare și

---

<sup>865</sup> *Ibidem*, pp. 17-18.

<sup>866</sup> *Ibidem*, pp. 18-21.

<sup>867</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>868</sup> *Ibidem*, pp. 21-22.

<sup>869</sup> *Ibidem*, Wolfgang Harkenthal (directorul Progress Film-Verleih/ autorității de distribuție a filmului): pp. 23-24; Weigand (reprezentantă a cinematografului „International“) și Sylvia Heinemann (Departamentul central privind politicile culturale/ Munca cu filmul din cadrul HV Film/ Hauptabt. Kulturpolitik/Arbeit mit dem Film, HV Film): pp. 24-25; Herbert Bulla (Außenhandel/ comerț internațional): pp. 25-26.

<sup>870</sup> *Ibidem*, Lothar Bisky, (ZIJF): p. 28.

<sup>871</sup> *Ibidem*, pp. 32-34.



proiecțiile integrate în programul evenimentelor festive, creând spectatorilor doar așteptări false. În viziunea regizorului, subiectul antifascismului, față de care, începând de la mijlocul anilor '60, nu se manifestă decât dezinteres, nu mai poate fi justificat prin continuitatea tradiției antifasciste sau internaționalismul proletar. Faptul că scena schimbării uniforme precum și problema națională privită din perspectiva internaționalistă contemporană s-au confruntat cu dificultăți de receptare a fost pus de Konrad Wolf pe seama unei concepții diferite a tinerilor față de trecut.<sup>872</sup> Cu toate acestea, dramaturgul Klaus Wischnewski a evidențiat aspectul tranziției cinematografice spre un fascism obișnuit, cotidian, care ar fi trebuit să aibă loc deja după filmul *Die Abenteuer des Werner Holt* [Hans-Joachim Kunert, 1964/65] în sensul unei confruntări individuale, cotidiene, întrucât „prea mulți în țara asta umblă cu prejudecata că noi nu spunem de fapt public adevărul cu privire la aceste relații și aceste vremuri și, în general, la tot ce ține de ele.“ (t.a./ „zu viele in diesem Land eh mit dem Vorurteil herumlaufen, daß wir ihnen über diese Verhältnisse und diese Zeit und überhaupt, was alles damit zusammenhängt, öffentlich nicht so recht die Wahrheit sagen.“).<sup>873</sup>

Astfel, participanții la discuție au ajuns la concluzia că tradiția antifascistă DEFA, în momentul în care nu mai este acceptată de tineri, trebuie continuată totuși prin noi metode și abordări.<sup>874</sup>

### 3.2.5. Considerații finale

Filmul *Mama, ich lebe* a relevat amintiri contrare (*gegenläufige Erinnerungen*) și o negociere contradictorie a trecutului, atât din punct de vedere estetic, cât și al conținutului. Diferitele fațete ale memoriei au decurs pe de-o parte, din perspectiva politicii memoriei, din intențiile partidului și ale funcționarilor culturali de a oferi o altă epopee cinematografică despre prietenia germano-rusă, iar pe de altă parte din încercarea cineaștilor Wolfgang Kohlhaase și Konrad Wolf de a problematiza propriile experiențe și aspecte biografice, intenționând pe baza jocului dramaturgic al proximității și distanței (*Wechselspiel zwischen Nähe und Distanz*), a anonimității actorilor – care nu trebuiau să permită nicio asociere cu alte personaje de film – să provoace spectatorii la reflecție. Toposul luptătorului în rezistență a fost extins în acest sens înspre o viziune introspectivă a unor tineri aflați în momente de cotitură diferite, deseori contradictorii. Schimbarea continuă de

---

<sup>872</sup> *Ibidem*, pp. 37-41. Hermann Herlinghaus aducea spre comparație confruntarea cu trecutul Prusiei, la care prevedea conflicte asemănătoare, *ibidem*, p. 48.

<sup>873</sup> *Ibidem*, pp. 48-51; aici: p. 51.

<sup>874</sup> *Ibidem*, p. 63.



perspectivă a personajelor care mai mult au reflectat asupra rezistenței decât au activat propriu-zis, camera subiectivă, uneori agitată și montajul sunetului au creat totuși acea distanță observațională, menită să marcheze modul de asimilare a istoriei (*Geschichtsan-eignung*) de către spectatori.

Negocierea trecutului a fost, în al treilea rând, declanșată și din punct de vedere organizatoric, prin intensificarea campaniei de popularizare și în consecință prin vizionările organizate. Deși critica de film s-a preocupat îndeosebi de aspectul cantitativ al relatărilor, aceasta a lăsat să se întrevadă, la fel ca în dezbaterile din etapa de producție, o anume ambivalență decurgând din dificultatea de comprehensiune determinată de noua abordare cinematografică. O reacție contradictorie s-a reliefat pe de o parte prin evaluarea oficială a filmului, încadrat în categoria producțiilor cu „valoare artistică deosebită“ („besonders wertvoll“),<sup>875</sup> iar pe de alta, prin aversiunea dovedită a spectatorilor în baza discuțiilor cu publicul și a studiilor de receptare. Însă date fiind evenimentele organizate, numărul spectatorilor<sup>876</sup> nu mai poate fi pus în legătură directă cu receptarea de succes a filmului, ci mai degrabă cu procesul construirii memoriei. Întrucât așa cum subliniasse însuși Konrad Wolf,<sup>877</sup> cu cât politica oficială a memoriei intervenea mai mult în confruntarea artistică și cinematografică cu trecutul, cu atât mai mult creșteau rezervele, mai ales în rândul tinerilor, față de asemenea genuri și subiecte filmice. Modelul de realitate (*Wirklichkeitsmodell*) transmis putea să nu mai corespundă așteptărilor tinerilor, ceea ce ar fi indicat totodată diferențe intergeneraționale, însă discrepanțele dintre producția și receptarea acestui film se pun mai degrabă pe seama politicii memoriei și a funcției sale îndrumătoare. Într-un final, producția cinematografică *Mama, ich lebe* reliefează modul în care memoria comunicativă și cea culturală din RDG au evoluat în direcții diferite și cum aceste două forme ale memoriei au fost relaționate în mod coercitiv nu doar prin acel *agenda setting* al ofertelor mediatice, ci și prin caracterul ritualic, participativ al evenimentelor obligatorii.

---

<sup>875</sup> Mitteilung Hans Dieter Mäde an Bergmann, Babelsberg, 3.3.1977, în: BArch DR 117/26723, T.1 v. 2.

<sup>876</sup> Numărul spectatorilor după 13 săptămâni: *Mama, ich lebe*: 1.098.000; *Ich war neunzehn* [1968]: 1,6 mil.; *Lissy* [1957]: 1,1 mil.; *Professor Mamlock* [1961]: 720.000; *Sterne* [1959]: 949.000; *Goya*: 165.000, în: Stenographische Niederschrift des Gesprächs über den Film „Mama, ich lebe“ am 27. Januar 1978, în: BArch, 210 HV, Fiche 115, pp. 23-24.

<sup>877</sup> *Ibidem*, pp. 37-41.



### 3.3. Spațiul amintirii și spațiul oniric al rezistenței:

#### *Canarul și viscolul* [Manole Marcus, 1969/70]

Cinematografia românească se afla la finalul anilor '60 la intersecția dintre o politică culturală liberalizată, vizibilă în urma venirii la putere a lui Nicolae Ceaușescu și distanțării sale de blocul estic, și începutul unui curs național care permitea trecerea de la instabilitatea reprezentării de sine a socialismului la forma hibridă a comunismului național. Această evoluție politică limitase din nou spațiul artistic, afectând politica culturală pe care Nicolae Ceaușescu o instrumentase mai târziu în vederea consolidării cultului personalității. Primele semne ale acestei restricții artistice s-au ivit în mediul cinematografic odată cu ședința Comisiei ideologice a CC al PCR din 25.06.1968.<sup>878</sup> Însă abia ruptura cultural-politică produsă în anul 1971 prin așa-numitele „Teze din iulie” a cuprins întreg domeniul cultural.

Toposul luptătorului comunist în rezistență a ajuns în acest timp la un reviriment, datorat în primul rând creșterii producției cinematografice.<sup>879</sup> Discuția dintre cineaști și conducerea partidului relevase în acest sens dezideratul continuității tematice în vederea conturării unui amplu tablou al istoriei românești. S-au evidențiat însă neajunsurile filmelor care au abordat subiectul rezistenței, acestea reprezentând o treime din producția totală de lungmetraje. Dincolo de expresivitatea unor pelicule precum *Valurile Dunării* [Liviu Ciulei, 1960], *Setea* [Mircea Drăgan, 1961], *Străinul* [Mihai Iacob, 1963], *Cartierul veseliei* [Manole Marcus, 1964], *Duminică la ora șase* [Lucian Pintilie, 1965], lipsa evenimentelor și personalităților reprezentative, dogmatismul atribuit faptelor istorice și surprinderea unilaterală a psihologiei personajelor au fost criticate ca deficite ale acestui „gen de film”.<sup>880</sup> Faptul că toposul luptătorului în rezistență, spre deosebire de deceniul anterior, a fost luat în anii '60 mai mult în atenția abordărilor cinematografice reiese deopotrivă din confruntarea amplă a unor cineaști precum Francisc Munteanu sau Manole Marcus cu asemenea subiecte. Asupra contribuției lui Francisc Munteanu la construcția filmică a memoriei colective prin toposul luptătorului comunist în rezistență se va reveni în ultima parte a analizei.

---

<sup>878</sup> ANIC, Fond CC al PCR - Cămară, Dosar Nr. 106/1968, Informare în legătură cu dezbaterile problemelor cinematografiei artistice în ședința Comisiei ideologice a C.C. al P.C.R., (23.5.1968), 21.06.1968, pp. 81-85; Probleme actuale ale filmului artistic și ale difuzării filmelor de lung metraj, 22.06.1968, pp. 86-113; Stenograma ședinței Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R. din ziua de 25 iunie 1968, pp. 5-23.

<sup>879</sup> A se vedea în anexă lista filmelor cu ilegalități.

<sup>880</sup> ANIC, Fond CC al PCR - Cămară, Dosar Nr. 106/1968, Probleme actuale ale filmului artistic și ale difuzării filmelor de lung metraj, 22.06.1968, pp. 86-113, aici: pp. 90-91.



În retrospectivă, filmografia lui Manole Marcus nu reflectă o evoluție liniară, ci mai degrabă o abordare oscilantă între două direcții dezvoltate diferit în cinematografia românească: genul filmului polițist al unui Sergiu Nicolaescu și introspecția psihologică a lui Lucian Pintilie.<sup>881</sup> Conflictul dintre o acțiune exterioară încărcată de suspans și explorarea evoluției interioare a personajelor filmice a marcat nu doar reprezentările cinematografice realizate în colaborare cu operatorul de imagine Alexandru Întorsureanu și scenaristul Ioan Grigorescu, concretizate în trei filme despre rezistența comunistă *Străzile au amintiri* [1962], *Cartierul veseliei* [1964] și *Canarul și viscolul* [1969].<sup>882</sup> Mai pregnantă apare această schimbare de accent prin tranziția tematică a regizorului de la sfera cotidiană a unor personaje obișnuite, anonime din filmele sus-menționate, realizate în anii '60, la nivelul instituțional al cadrelor (*Kaderfiguren*) și al reprezentanților ordinii politice în *Puterea și Adevărul* [1971] sau în seria *Comisarul* [1972-1974] din anii '70. Această ruptură în abordarea cinematografică apare cu atât mai accentuată cu cât filmul *Canarul și viscolul* – precedând epopeea politică *Puterea și Adevărul*<sup>883</sup> – problematizează condiția luptătorului în rezistență prin prisma eșecului, redarea spațiului său oniric și al memoriei reușind să creeze o distanță critică.

Fără a stăruia asupra rupturii stilistice și de conținut în abordarea filmică a regizorului Manole Marcus, ce poate fi atribuită deopotrivă înăsprirei politicii culturale prin „Tezele din iulie” și asupra căreia se va reveni în cazul seriei *Comisarul*, analiza filmului *Canarul și viscolul* va evidenția extinderea memoriei culturale prin negocierea motivată estetic a toposului luptătorului comunist în rezistență.

### 3.3.1. Acțiunea filmului

Acțiunea filmului compusă din planuri narrative anacronice descrie starea de agonie a tânărului luptător în rezistență, Oprea Dobrică (Florin Gabrea), care, aflându-se în căutarea unui anume Arhip, așteaptă în viscol, la o sondă abandonată. Aici eșuează în lupta cu somnul pe care a trebuit să o ducă și în trecut, în timpul detenției sale, supravegheat fiind de un câine-lup. Amintirile, halucinațiile și dorințele sale ilustrează starea interioară a

<sup>881</sup> Elena Saulea, *Cinci regizori, cinci voci distincte*, București: Artprint, 2010, p. 83.

<sup>882</sup> Vezi Căliman, *Istoria filmului românesc*, pp. 236-237.

<sup>883</sup> Plasând acțiunea în anii '50, *Puterea și Adevărul* tematizează relațiile conflictuale în cadrul partidului determinate de proiectul deschiderii unui șantier. Inginerul Petrescu se opune acestui proiect din cauza lipsurilor tehnice, motiv pentru care este exclus din partid. Însă înlăturarea sa înăsprește conflictul dintre Duma și Pavel Stoian, cel din urmă insistând asupra intereselor politice ale partidului, fiind cuprins de cultul personalității. În contextul Plenarei CC al PCR din 22-25 aprilie 1968, al distanțării față de cultul personalității lui Gheorghe Gheorghiu-Dej și reabilitării lui Lucrețiu Pătrășcanu, acest film permitea comparația dintre Pavel Stoian și Gheorghiu-Dej, dintre Duma și Nicolae Ceaușescu și dintre inginerul Petrescu și Lucrețiu Pătrășcanu; vezi: Rîpeanu, *Filmat în România*, Vol. II, pp. 41-43, aici: p. 42.



protagonistului accentuată în plan vizual, determinând fragmentarea acțiunii exterioare a filmului. Dincolo de greva muncitorilor menționată într-o scenă retrospectivă, trimițând la greva muncitorilor petrolieri din Valea Prahovei în 1932-1933, contextul istoric al transformărilor politice și al evenimentelor sociale rămâne neprecizat.

### 3.3.2. Limbajul cinematografic

Datorită complexității construcției narative dublate deopotrivă de exploatarea mijloacelor de expresie cinematografică, accentul se va pune mai întâi pe aceste două elemente. Planurile narative strâns împletite vizează starea interioară și exterioară a personajului și se diferențiază analitic prin compoziția cromatică a imaginii. În imagini alb-negru se prezintă amintirile protagonistului legate de interogatoriu și perioada de detenție, în timp ce, supravegheat de un câine-lup, era torturat prin privare de somn. La nivelul tonurilor gri decurgând din elementele imaginii se diferențiază mai ales acele scene care se derulează lângă sondă, la marginea orașului și care constituie prezentul comprimat al agoniei. Aici îmbrăcămintea neagră, sonda neagră sau câinele în tonuri maro contrastează cu fundalul alb al peisajului acoperit de zăpadă. În cele din urmă, la nivelul imaginii color se distinge acțiunea principală: căutarea lui Arhip. Însă acest nivel nu se remarcă printr-o reprezentare pur realistă. Totodată se întrețes câteva scene în registru suprarrealist, ca de pildă probele de nuntă ale lui Oprea Dobrică, cursul de dans, discuția cu avocatul (Mircea Albulescu), dorințele protagonistului care ar corespunde unui nivel al fanteziei și al visului.

Luete separat, planurile narative deslușesc diferite niveluri de semnificație: în timp ce, pe de-o parte, moartea lui Oprea Dobrică îngropat în zăpadă are loc la nivelul gri-ului naturalist, moartea simbolică este sugerată în imagini color prin plecarea protagonistului pe ultimul drum, fiind însoțit de tovarășii săi cu lumânări.

Aceste planuri narative diferențiate cromatic sunt îmbinate mai degrabă în montaje asociative, trecerea realizându-se prin intermediul personajelor. Astfel, chipul acoperit de viscol al luptătorului în rezistență Oprea Dobrică este plasat lângă chipul acoperit al unui copil aflat în brațele ocrotitoare ale părintelui și care abia în scena următoare se dovedește a fi pasager în tren, această asociere generând un context semantic (*Sinnzusammenhang*) diferit: nevoia de afecțiune [5,40-6,30]. De asemenea, avocatul clarifică deja în primele scene desfășurate în tren urmările atentatului la siguranța statului [„atentat la siguranța statului prin răsturnarea ordinii publice este o chestiune de muncă silnică pe viață...“], ca mai apoi să apară în același context cu profesoara de dans, Elvira de Cocatrix, iar abia mai târziu ca avocatul apărării lui Dobrică Oprea [7,20-8,00/ 45,13-46,25/47,10-49,23/53,45-



55,10]. Un alt personaj caricaturizat în amintirile și halucinațiile protagonistului este dresorul de câini (Jean Constantin), îmbăind la început un mic Teckel, în timp ce Oprea Dobrică face o baie în casa avocatului. Următorul cadru prezintă dresorul în mediul său obișnuit, împreună cu ciobănescul german în celula de închisoare a tânărului Oprea Dobrică [55,20-59,30], creând o altă asociere ce decurge din lumea interioară a protagonistului. În cele din urmă, prietena sa în rolul de mireasă preia de asemenea o funcție de tranziție între amintirile sale. Personajele își mențin comportamentele și trăsăturile de caracter aferente, însă apar în cadre spațiale (*setting*) diferite, reprezentând astfel nu doar lumea interioară incoerentă a protagonistului, ci construind prin decontextualizarea lor alte contexte semantice (*Sinnzusammenhang*).

Tranzițiile narrative se regăsesc deopotrivă și la nivelul sunetului – prin sunetul continuat din off al personajelor, zgomotelor sau muzicii apărând în imagini anterioare. Motivele muzicale precum charleston-ul, opereta Baiadera, marșul nupțial sau cântecul folcloric „Ursitoarele“ parodiază – în accepțiunea inginerului de sunet Dan Ionescu – pe de-o parte banalitatea muzicii de atunci, iar pe de alta, potențează printr-un acompaniament sferic starea interioară de agonie a protagonistului.<sup>884</sup> Incoerența amintirilor halucinate, lumea interioară a protagonistului nu sunt doar sugerate, ci creează în rândul spectatorilor o distanțare (*Verfremdung*), noi niveluri semantice și nu în ultimul rând o ruptură în obiceiurile de vizionare.

Narațiunea analeptică devine mai coerentă pe măsură ce durata cadrelor se mărește. Planul narativ al imaginilor alb-negru, prezentat la început sub forma cadrelor fragmentate, scurte, rezumându-se la câinele-lup mârâind, se extinde de-a lungul acțiunii filmice. Imaginea câinelui este relaționată treptat cu privarea de somn a personajului principal și introdusă în contextul detenției sale.

Încă de la genericul de început se introduce montajul asociativ a trei planuri temporale distinse prin schema cromatică, relaționate însă reciproc prin motivele muzicale. În timp ce pe planul imaginii color protagonistul este însărcinat de către un tovarăș rănit, cu misiunea de a-l căuta pe un anume Arhip, primind astfel numele conspirativ „Canarul“, pe planul alb-negru apare în vedere frontală trupa „Phoenix“ într-o încăpere relevantă mai târziu drept spațiul celulei lui Oprea Dobrică. Piesa „Canarul“, cântată acum sincron, face ca trupa muzicală să apară în rolul naratorului extradiegetic. Sub forma unei povestiri în ramă,

---

<sup>884</sup> ANF, „Canarul și viscolul“ – mapă de producție: „Banda sonoră – dezintoxicare muzicală“, (Dan Ionescu), Alexandra Bogdan, Cinema, nr. 9/1970; (Relatările de presă din acest fond arhivistic se vor cita în continuare prin: „ANF, CV“).



versurile cântecului fac referire la protagonistul cu același nume conspirativ și descriu eșecul canarului, a cărui încercare de a zbura se dovedește inutilă. Povestea eșecului este însă contrastată în genericul final de ultimul vers modificat într-un ton mai optimist. Acum, zborul nu mai este un vis neîmplinit, deși pe plan vizual se produce moartea protagonistului.<sup>885</sup> Într-un final, se introduce un al treilea plan al tonurilor gri, ilustrând drumul lui Oprea Dobrică prin viscol și așteptarea fatală lângă sonda abandonată.

### 3.3.3. Personajul ilegalistului

Leitmotivul canarului caracterizează pe de-o parte personajul, iar pe de alta, rezumă acțiunea filmului. Astfel, până aproape de minutul 50, când, atât în secvența interogatoriului cât și în dialogul cu avocatul, protagonistul este întrebat cum se numește, spectatorii îl cunosc doar sub pseudonimul „canarul” [47,50, „Oprea Dobrică sau Dobrică Oprea? Cum îți ziceau la armată?”]. Distribuirea debutantului Florin Gabrea în rolul acestui personaj este prin notorietatea altor actori precum Mircea Albulescu și Jean Constantin cu atât mai evidentă. Astfel, fie și în mod involuntar, se evidențiază anonimitatea luptătorului în rezistență, ce în primă instanță nu permite atribute din partea spectatorilor.

Starea exterioară a luptătorului în rezistență, rolurile sociale și comportamentul oponent reies deopotrivă din cadrul retrospectiv al amintirilor sale. Faptul că a fost arestat din cauza participării la greva muncitorilor petrolieri și torturat prin privare de somn, precum și faptul că în viața sa privată avea o parteneră rezervată față de activitatea clandestină indică și în acest caz tiparul rigid de reprezentare a luptătorului comunist în rezistență. În registrul filmului anterior realizat de Lucian Pintilie, *Duminică la ora 6*, viziunea introspectivă este adusă în prim-plan, realizându-se astfel extinderea acestui topos prin accentuarea abordării estetice. Dar spre deosebire de protagoniștii filmului *Duminică la ora 6*, a căror luptă interioară decurge dintr-o legătură amoroasă incompatibilă cu rezistența, filmul *Canarul și viscolul* retrimite la personajul singuraticului și face ca prin eșecul său să se realizeze o incizie mai profundă în lumea sa psihică, interioară. Pe lângă reprezentarea vizuală explicită, starea interioară a protagonistului este sugerată nu doar de atitudinea sa calmă, rezervată și privirea sa pierdută, ci și prin zgomotele care îl caracterizează pe planul sunetului, cum este mârâitul câinelui sau cârligul sondei scârțâind. Singurătatea așteptării, viscolul și lupta împotriva somnului duc la întetirea halucinațiilor și amintirilor sale,

---

<sup>885</sup> Text „Canarul”: Canarul galben ca un gălbenuș,/ cu pene moi și ochii duși/cânta de după sârmele de argint,/ și viersu-i se pierdea în vânt/Sărman canar și s-a părut,/ că zările și s-au deschis,/dar n-a fost doar decât un vis./Rănit, tu ai căzut (ultimul vers: Bătând din aripi se înalță iar/ Și visu-i n-a fost în zadar).



reprezentate prin mijloace cinematografice precum cadre scurte, racorduri sacadate, gros și prim-planuri contrastante, *panning*-uri rapide și perspective și unghiuri neobișnuite ale camerei (plonjeuri și contraplonjeuri accentuate), astfel încât elementele imaginii devin adesea greu de deslușit. În acest sens, dificila identificare a spectatorilor cu personajul se poate atribui mai degrabă limbajului vizual neconvențional decât dezeroizării protagonistului. Proximitatea spectator-personaj bazată mai degrabă pe empatie rezidă în schimb în relaționarea dintre camera subiectivă și cea observațională care însă contrastează puternic cu cea a percepției (*Wahrnehmungskamera*) stării de agonie a personajului principal. Identificarea este împiedicată deopotrivă de planurile narrative descrise anterior, ce determină o schimbare de perspectivă prin interacțiunea realității exterioare cu universul gândurilor protagonistului. Deși atât pe planul amintirilor în alb-negru, cât și pe cel al culorilor domină focalizarea interioară, la nivelul gri-ului naturalist se poate recunoaște totodată o focalizare exterioară, generând deopotrivă iritare. Pe de altă parte, este de remarcat apariția instanței narrative extradiegetice prin trupa muzicală „Phoenix“ în genericul de început și final.

În contextul relației de identificare spectator-personaj, este demnă de notat inserarea piesei *Canarul* ce accentuează dimensiunea emoțională a receptării, cântecul apărut cu un an în urmă dovedindu-se un succes muzical până în prezent, în ciuda poziției controversate a trupei „Phoenix“ și restricționării continue a spectacolelor.<sup>886</sup> Echivalarea metaforică între protagonistul Oprea Dobrică și canarul eșuat în a-și împlini speranțele deșarte, declanșase empatizarea spectatorilor cu personajul ilegalistului. La final se motivează astfel un limbaj cinematografic care creează distanță și un leitmotiv muzical creând proximitate emoțională.

#### *Rezistența interioară sau lupta cu somnul*

Narațiunea acronologică bazată pe fragmente ale amintirii și realității protagonistului face ca rezistența în ilegalitate să pară incoerentă. Între vis și realitate (filmică), autoritățile statale represive sunt încorporate de soldați de pază în orașul în care este căutat Arhip sau de soldați prezenți la înăbușirea grevei muncitorilor.

---

<sup>886</sup> Nonconformismul și atitudinea critică față de regimul politic, dar mai ales restricțiile creației artistice din România socialistă au determinat, la sfârșitul anilor '70, emigrarea membrilor trupei Phoenix în Germania de Vest.

Vezi: Nicolae Covaci, Phoenix. Însă eu..., București: Nemira, 1994, pp. 125-132 (despre înregistrarea piesei *Canarul* și apariția sa în film); pp. 427-435 (despre emigrarea trupei din țară).



Perspectiva introspectivă caracterizează deopotrivă interogatoriul lui Oprea Dobrică. În această amintire recurentă, ofițerul de investigație apare doar în off, în timp ce imaginea prezintă lumina orbitoare a reflectorului.

Motivul amenințării este atribuit mai degrabă câinelui-lup, a cărui funcție punitivă ca paznic al ispășirii pedepsei este reconfirmată în celula de închisoare, în scena grevei muncitorești, iar în sens figurat, ca amintire traumatică.

De asemenea, amintirea rezistenței organizate a muncitorilor apare ca succesiune ritmică de imagini a căror compoziție aproape geometrică reprezintă pe de-o parte mulțimea de muncitori, iar pe de alta dresajul câinilor mișcându-se în cerc, până când firele narrative ale acestui montaj paralel converg. Montajul sunetului reduce la tăcere firul narativ al greviștilor, introducând sunetul doar treptat, prin vuietul vântului, zgomotul asincron al lătratului, precum și sirena fabricii. Singura declarație indicând totodată convingerea politică a muncitorilor greviști se limitează la înmânarea unei batiste roșii pe care Oprea Dobrică o ascunde în buzunarul hainei sale. În ciuda scurtei sale inserții, se concretizează funcția de captare a privirii a batistei roșii pe fundalul vizual estompat și în cadrul static, lipsit de sunet (*stille Einstellung*) [59,40]. În acest sens, rolul de conducere al partidului comunist și motivația politică a luptătorilor în rezistență – nelipsite până în acest moment în reprezentările cinematografice – sunt omise până la batista roșie și muștrarea lui Oprea Dobrică privind fluieratul prea tare în biserică: „ai fluierat în biserică” [17,10].

Lipsa justificării luptătorului în rezistență este înlocuită însă de o instanță juridică, activitatea politică a personajului Oprea Dobrică fiind descrisă de avocatul apărării pe un ton cinic: „Complot împotriva statului, bine; agitator foarte periculos, foarte bine; arestat de două ori, perfect!” [48,5]. Evaluarea juridică constată rezistența activă, motivată politic a protagonistului Oprea Dobrică, atribuită însă soluționării cazurilor neobișnuit de complicate și, prin urmare, ambițiilor personale și profesionale ale avocatului.

Întreprinderea ultimei acțiuni spontane de transmitere a mesajului eșuează în cele din urmă, în ciuda sau chiar din cauza determinării personajului principal. Slăbiciunile lui se pot defini mai puțin din punct de vedere politic, derivând mai degrabă din lupta epuizantă cu somnul, câinele, și în cele din urmă cu viscolul. Astfel, nu frica este cea care caracterizează luptătorul în rezistență, cum se sugerează în *Duminică la ora 6* sau mai pregnant în *Dein unbekannter Bruder*, ci epuizarea.

### **3.3.4. Negocierea trecutului: considerații contextuale**

Faptul că acest film ostentativ din punct de vedere estetic a putut ajunge la public la data



de 21.09.1970, poate fi atribuit pe de-o parte contextului de relativă liberalizare a politicilor culturale de la începutul perioadei ceaușiste, iar pe de alta, personalității influente a regizorului Manole Marcus în mediul cinematografic românesc, dar și experienței sale în producția de filme politice.

*Canarul și viscolul* a fost filmat după nuvela lui Ioan Grigorescu, „Lupta cu somnul“, până la versiunea finală având titlurile de lucru „Oameni și câini“ și „Singur“.<sup>887</sup> Materialul filmic a fost preluat pentru producție încă la data de 01.10.1968,<sup>888</sup> abordarea artistică a regizorului fiind explicată într-o notă pe marginea scenariului purtând titlul de lucru „Singur“.<sup>889</sup> Manole Marcus a propus de pe atunci subiectivizarea acțiunii filmului în ciuda pericolului dedublării, care în loc să ducă la focalizarea pe imaginile mentale, pe starea interioară a protagonistului, ar fi putut determina stilizarea excesivă din partea realizatorilor. În acest sens, el a concretizat două direcții stilistice diferite – decurgând pe de-o parte din focalizarea interioară, iar pe de alta, din focalizarea pe narațiunea obiectivă – și care trebuiau să se diferențieze din nou, până la cele mai mici detalii vizuale, prin utilizarea filmului color. Contrazicând efectul grotesc al piesei de operetă „Baiadera“ inserată pe post de coloană sonoră, regizorul subliniase mai degrabă importanța sunetelor precum lătratul câinelui, vuietul vântului sau scârțâitul vechii sonde.<sup>890</sup> Însă mai târziu, tehnicianul muzical Dan Ionescu argumentase efectul coloanei sonore creatoare de distanță în mod diferit, considerându-l o condiție necesară pentru ilustrarea eșecului.<sup>891</sup> Pe lângă efectul de distanțare realizat la nivelul sunetului contrapunctat ulterior prin inserarea leitmotivului muzical *Canarul*, în nota pe marginea scenariului a apărut o altă observație semnificativă. Legătura amoroasă dintre protagonistul Oprea Dobrică și soția lui Arhip, motivată de regizor ca fiind o iubire falsă prin nevoia de protecție familială,<sup>892</sup> a fost eliminată totuși din versiunea finală a filmului.

Dincolo de aceste intenții ale realizatorilor și de modificările aduse filmului, ce s-au putut surprinde doar izolat, întrebarea privind negocierea trecutului la nivelul producției și

---

<sup>887</sup> Vezi: Rîpeanu, *Filmat în România*, Vol.1, p. 166. Trebuie remarcat faptul că *Singur* și *Canarul și viscolul* [1969] nu sunt două producții cinematografice distincte, contrar informațiilor disponibile pe site-urile *cinemagia.ro* sau *cinemarx.ro*.

<sup>888</sup> Vezi: *ibidem*, pp. 165-166. B. T. Rîpeanu menționează în filmografia sa mai multe versiuni: cea de 2306 m prevăzută pentru distribuția internă (cu mențiunea „2700 m?“) și versiunea scurtă de 1969 m pentru distribuția internațională, acest lucru indicând faptul că filmul trecuse prin mai multe modificări. Datorită lipsei documentelor auxiliare și presupusei comunicări verbale între cinești și autoritățile responsabile, contextul și motivațiile producției filmice nu au putut fi reconstituite, dincolo de câteva aspecte speculative.

<sup>889</sup> ANF, CV, Însemnări regizorale pe marginea scenariului „Singur“.

<sup>890</sup> *Ibidem*.

<sup>891</sup> ANF, CV, „Banda sonoră - dezintoxicare muzicală“, (Dan Ionescu), Alexandra Bogdan, *Cinema*, nr. 9/1970, p. 5.

<sup>892</sup> ANF, CV, Însemnări regizorale pe marginea scenariului „Singur“.



a părților implicate în acest proces rămâne însă deschisă din cauza lipsei materialelor arhivistice privind realizarea filmului. Restrângând abordarea asupra nivelului vizual, se poate susține că toposul luptătorului în rezistență a fost exploatat atât din punct de vedere stilistic, cât și ideatic prin problematizarea eșecului. Într-un final, se pot remarca la nivelul al treilea de negociere, cel al criticii de film, referințe la inovația stilistică și tematică în abordarea acestui subiect. De asemenea, diferitele păreri consemnate în presă pot sugera diferitele niveluri de interpretare în cadrul negocierii trecutului. Așa cum s-a menționat anterior, pe de-o parte, încercarea curajoasă a lui Manole Marcus de a trata cu originalitate acest subiect a fost primită cu entuziasm. Filmul a demonstrat astfel diversitatea abordării unui subiect care în creația cinematografică românească risca de multe ori să cadă într-un schematism rigid.<sup>893</sup> Pe de altă parte, mai multe voci critice au subliniat caracterul de exercițiu al limbajului filmic neconvențional, a cărui justificare s-a tradus doar prin distanțarea de subiectul schematic. Deși punctele critice s-au limitat în mare parte la nivelul stilistic, concepțiile în interiorul acestui cadru de interpretare au luat direcții divergente. Sincopile dramaturgice au fost puse pe de-o parte pe seama coloanei sonore inadecvate,<sup>894</sup> iar pe de alta pe retrospectivile prea întinse.<sup>895</sup> De asemenea, schema cromatică diferențiată a determinat contraste puternice care ar fi putut fi evitate prin metode tehnice de filmare cu distanța focală lungă. („optică cu focală lungă“).<sup>896</sup> În cele din urmă s-a criticat profilarea neclară, paloarea protagonistului și lipsa de experiență specifică unui debutant.<sup>897</sup>

O critică dură a venit din partea organului de presă central, „Scînteia“, în care lipsa de comprehensibilitate și comunicabilitate a filmului a fost atribuită distanțării pripite a regizorului de constructele rigide și schemele prestabilite în abordarea acestui subiect.<sup>898</sup> Această distanțare față de tiparele de reprezentare rigide s-a întrevăzut mai ales în perioadele de liberalizare, însă la nivel discursiv organele oficiale au raportat-o în mod repetat la acest „gen cinematografic“: fie sub forma reproșurilor subtile, ca în acest caz (respectiv prin distanțarea pripită de conținutul politic), fie ca deziderat al creației cinematografice în cazul filmelor aderând într-adevăr la rigiditatea convențiilor politice.

---

<sup>893</sup> ANF, CV, „Canarul și viscolul“, I. D. Suchianu, România literară, 3, nr. 34, 20.8.1970, p. 24; pro sau contra, Alexandru Racoviceanu, în: Cinema, Nr. 9/1970, p. 5; „Canarul și viscolul“, Scînteia, 40, nr. 8557, 25.9.1970, p. 4.

<sup>894</sup> ANF, CV, „Cronica filmului: Canarul și viscolul“, Rodica Leu, nedatat.

<sup>895</sup> ANF, CV, „Canarul și viscolul - discreția unei stări de spirit“, Călin Căliman, Cinema Nr. 9/1970.

<sup>896</sup> ANF, CV, „Imaginea-subtilă intuiție lirică“, Mirel Ilieșu, Cinema, Nr. 9/1970, p. 5.

<sup>897</sup> ANF, CV, „Pro sau contra“, Alexanru Racoviceanu, Cinema, Nr. 9/1970, p. 5; „Canarul și viscolul“, Drapelul roșu, Timiș, 27, nr. 8033, 11.11.1970.

<sup>898</sup> ANF, CV, „Canarul și viscolul“, Scînteia, 40, nr. 8557, 25.9.1970, p.4.



În acest sens, un alt număr al „Scînteii“ a postulat comparația cu filmul *Duminică la ora 6*, ce se abate deopotrivă de la reprezentările schematice, asemănarea dintre cele două pelicule constând în anonimitatea eroului și sacrificiul său. Însă spre deosebire de filmul lui Lucian Pintilie, construcția protagonistului a fost folosită aici ca pretext pentru obsesia formei cinematografice. Conform organelor de presă, acest exercițiu stilistic în care regizorul „se resemnează în mod inutil“ se desprinde din prezența fadă, incoerentă a protagonistului.<sup>899</sup>

Viziunea introspectivă reprodusă prin compoziția cromatică a imaginii (*Bildgestaltung*) a permis într-adevăr o deschidere polisemantică, acest lucru fiind vizibil prin interpretările ambivalente, adesea contradictorii, din presă. Trei variante se pot contura aici: pe de-o parte, imaginea alb-negru este atribuită planului retrospectiv al amintirilor, iar imaginea color planului oniric;<sup>900</sup> pe de altă parte, imaginea alb-negru poate fi relaționată cu planul realității (filmice), pe când cea color cu planul amintirilor.<sup>901</sup> În al treilea rând, nu se poate stabili niciun raport de legătură între compoziția cromatică a imaginii și planurile temporale, întrucât diferitele culori indică doar starea interioară a protagonistului în lupta cu somnul.<sup>902</sup> Faptul că atât cromatică, cât și diferența dintre cele trei stări de conștiință conturează tabloul psihologic al personajului principal, prin care filmul se poate distinge în cele din urmă de producțiile anterioare, a fost evidențiat de regizorul Manole Marcus, fără a relaționa aceste aspecte în mod explicit:

„Nu, Singur nu se aseamănă, cred, cu nici unul din filmele inspirate din anii ilegalității pe care le-am lucrat după scenariile de Ioan Grigorescu. [...] Spre deosebire de celelalte pelicule în care investigația epocii este realizată «pe orizontală» și accentul principal cade pe intrigă, pe acțiune -, Singur este un film de introspecție psihologică [...]. Reprezintă, de fapt, totalitatea senzațiilor audio-vizuale pe care le parcurge eroul. Filmul se desfășoară, practic pe trei planuri diferite: cel real, unul fantezist și unul retrospectiv, constituit din aducerile aminte ale personajului [...] trei straturi de conștiință. [...] din acest amestec de stări va rezulta [...] un caracter, un tip. Jocul cromatic va încerca să diferențieze stările sufletești ale personajului.“<sup>903</sup>

Această pornire spre interpretare denotă însă că, în ciuda lipsei de comprehensivitate, această producție cinematografică determinase totuși confruntări, atribuite îndeosebi

<sup>899</sup> ANF, CV, „Obsesia formei“, Tudor Stănescu, Scînteia, 26, nr. 6643, 28.9.1970, p. 2; pro sau contra, Alexandru Racoviceanu/ Valerian Sava, Cinema 9/1970, p. 5.

<sup>900</sup> ANF, CV, „Cronica filmului: Canarul și viscolul“, Rodica Leu, nedatat; Steagul Roșu, Ilfov, 6.7.1969, p. 2.

<sup>901</sup> ANF, CV, „Canarul și viscolul“, Tomis, 4, nr. 12, 12.1969, p. 14; „Imaginea - subtilă intuiție lirică“, Mirel Ilieșu, Cinema nr. 9/1970, p. 5.

<sup>902</sup> ANF, CV, „Canarul și viscolul - disecția unei stări de spirit“, Călin Căliman, Cinema 9/1970, p. 4.

<sup>903</sup> ANF, CV, „Cu Manole Marcus despre noul său film «Singur»“, (Manole Marcus), Călin Căliman, Contemporanul, nr. 25, 20.6.1969, p. 5.



nivelului estetic. Narațiunea filmică a fost ori considerată schematică, ori ignorată în întregime, abordarea estetică a regizorului fiind supusă, în schimb, în mod simultan observațiilor critice și remarcilor laudative.

### 3.3.5. Considerații finale

Correspondența în realitate neclară (*Bezugsrealität*)<sup>904</sup> rămasă în umbră chiar și în perioadele de liberalizare a împiedicat extinderea ideatică a acestui subiect, limitat în continuare la acele *grand narratives* ale grevei muncitorești și la rezistența membrilor UTC anonimi. În cele din urmă, construcția memoriei alternative putea decurge nu atât din extinderea tematică, cât din renunțarea la această încercare narativă. Din punct de vedere al conținutului, toposul luptătorului comunist în rezistență rămase în continuare rigid, în ciuda renunțării la evenimentele exterioare, rolul de conducere al partidului și, implicit, la afirmațiile politic-didactice. Acțiunea clandestină spontană a transmiterii mesajului sau forma organizată a grevei muncitorești, făcând trimitere la neliniștile muncitorilor petroliști și feroviari din anii 1932-1933, au fost însă reprezentate distorsionat prin universul amintirilor și viselor protagonistului.

Mai mult decât o luptă psihologică interioară, eșecul luptătorului în rezistență și agonia sa sunt aduse în prim-plan, ținând protagonistul în captivitatea spațiului său oniric și al memoriei.<sup>905</sup> Posibilitățile creației filmice deschise astfel, precum narațiunea acronologică, cromatica sau montajul sunetului permit activarea rolului critic al spectatorilor. Problematizarea trecutului recent ce rezidă în viziunea introspectivă și reprezentarea sa estetică lasă filmul să pară mai degrabă un răspuns la pelicula *Duminică la ora șase*, decât o continuare a producțiilor anterioare ale regizorului *Străzile au amintiri* sau *Cartierul veseliei*, care își fundamentează narațiunea filmică pe o observație exterioară a întâmplărilor. Această analogie confirmată și de criticii de film nu s-a bucurat nicidecum de un ecou pozitiv în presa partidului (Scînteia), întrucât aprofundarea viziunii introspective a fost relaționată cu incoerența firelor narative și diminuarea acțiunii principale.

---

<sup>904</sup> Termenul „Bezugsrealität” (realitatea de referință), introdus de Helmut Korte în analiza de film, vizează evenimentele reale care stau la baza reprezentărilor cinematografice și rolul atribuit acestora în realizarea filmului. Vezi: Korte, Einführung in die systematische Filmanalyse, p. 24.

<sup>905</sup> Relaționarea motivului izolării față de lumea exterioară cu lupta în clandestinitate se regăsește în mai multe reprezentări cinematografice. (A se vedea în acest sens analiza filmelor *Dein unbekannter Bruder*, *Hilde, das Dienstmädchen*). Izolarea apare ca metaforă în filmul *Zidul* [Constantin Vaeni, 1975], în care zidirea propriu-zisă a unui ilegalist sugerează, de data aceasta, izolarea fizică. În timp ce *Canarul și viscolul* aduce în prim-plan lumea interioară a protagonistului, *Zidul* evidențiază lupta împotriva unei lumi din care protagonistul nu mai face parte, indicând de asemenea invizibilitatea socială sau retragerea ilegalistului din lumea reală. Un alt mod de lectură a izolării prin care zidul își păstrează conotația metaforică indicând deosebirea dintre sacrificiu și actul eroic face trimitere la balada populară a meșterului Manole.



Măsura în care aceste neajunsuri estetice sau privind conținutul au apărut încă din timpul producției și au declanșat procese de negociere, rămâne totuși neclară. În schimb, se poate semnala întorsătura abordării cinematografice a regizorului Manole Marcus, desfășurată la un an distanță și relevând în cele din urmă o reîntoarcere la conținutul puternic politizat (partinic) și la dramaturgia clasică. Încercări izolate de voalare a mesajelor politice sub masca divertismentului au întârziat să apară în următoarele sale producții cinematografice, cel puțin până la mijlocul anilor '70.



### 3.4. Divertisment, suspans și construcția personajelor simpatice:

#### Seria *Comisarul* [Sergiu Nicolaescu/Manole Marcus, 1972-1981/2008]

Construcția filmică a personajelor simpatice bazate pe elemente de divertisment care să poată veni în întâmpinarea publicului cu un mesaj politic mai pronunțat, a fost de-a lungul anilor '70 obiectul confruntării în rândul cineaștilor. Asemenea subiecte și personaje trebuiau dezvoltate sub forma unor seriale sau serii filmice, care să asigure popularitatea prin crearea suspansului și continuitatea structurii narative (*Fortsetzungsstruktur*). Perioada revirimentului artistic al anilor '60 s-a concentrat acum pe o creștere cantitativă a producției cinematografice, întrucât până la ambițiile artistice ale noii generații de cineaști, cinematografia românească a stat sub comandamentele politico-ideologice ale „Tezelor din iulie”. În urma ordinului direct al Secretarului de Stat Nicolae Ceaușescu, pe de-o parte, producția anuală de filme trebuia să crească de la 9 la 25, iar pe de alta, să se promoveze seriile de film și serialele, îndeosebi cele pe temă istorică.<sup>906</sup>

Seriile au venit în mod promițător în întâmpinarea acestor indicații fiindcă nu trebuiau să mai abordeze noi subiecte necesitând o nouă aprobare din partea autorităților competente de preluare în planul anual tematic. Astfel au apărut în această perioadă serii filmice despre trecutul recent: seria *Comisarul* [Sergiu Nicolaescu; Manole Marcus, 1972-1981]; *Pistruiatul* [Francisc Munteanu, TV, 1973]; *Un august în flăcări* [Dan Pița, Alexandru Tatos, Radu Gabrea, Doru Năstase; TV, 1974] sau *Lumini și umbre* [Andrei Blaier, Mircea Mureșan, Mihai Constantinescu; TV, 1979-1982], precum și serii cu o acțiune plasată în trecutul mai îndepărtat, ca de exemplu *Haiducii* [Dinu Cocea, 1966-1971] sau *Ardelenii* [Dan Pița, Mircea Veroiu; 1978-1981] sau chiar și comedii contemporane precum *Brigada Diverse* [Mircea Drăgan, 1970-1971], ș.a.m.d.

Un alt factor important care a venit ca răspuns la divertismentul oferit spectatorilor a fost genul filmului polițist, cu gangsteri, care nu avea tradiție în cinematografia românească, dar a fost receptat cu succes din producțiile americane.<sup>907</sup> Asocierile tematice

---

<sup>906</sup> Nicolae Ceaușescu: „[...] să realizăm 25 de filme pe an [...]. Eu aș spune chiar că putem face mai mult.”, în: Cuvîntare la întîlnirea cu creatori din domeniul cinematografiei, 5.3.1971, București: Editura Politică, 1971, p. 9/ p. 21. Cu toate acestea, producția anuală atingea la sfîrșitul anilor '60 un număr de ca. 12 filme. Creșterea producției anuale era însoțită însă de scăderea costurilor de producție, în: ANIC, Fond CC al PCR – Propagandă și Agitație, Dosar Nr. 2/1971, Situația economică a filmelor din producția națională – de la data premierei pînă la 30 sept. 1970, pp. 143-149.

<sup>907</sup> Cristian Luis Vasilescu enumeră lungmetrajele românești din categoria filmelor cu gangsteri sau polițiste: *Trenul fantomă* [Jean Mihail, 1933]; *Străzile au amintiri* [Manole Marcus, 1961]; *Procesul alb* [Iulian Mihu, 1966]; *Fantomele se grăbesc* [Cristu Poluxis, 1966], *Simpaticul domn R* [Ștefan Traian Roman, 1969]. El diferențiază de asemenea subcategoria comedii polițiste: *Celebrul 702* [Mihai Iacob, 1961]; *S-a furat o bombă* [Ion Popescu-Gopo, 1961]; *Astă seară dansăm în familie* [Geo Saizescu, 1969] și seria *Brigada*



și stilistice care s-au remarcat în cazul seriei *Comisarul* cu filmele americane *French Connection* [1971], *Bullit* [1968] sau *The Untouchables* [serial TV, 1959]<sup>908</sup> reprezintă o dovadă pentru faptul că în anii '70 acest gen nu era deloc un teren netatonat în România. Aceste serii au permis drept urmare profilarea unor personaje și evenimente, care datorită popularității lor și a redifuzării mediatice au rămas fixate în memoria colectivă a societății românești.

Seria *Comisarul* este un film polițist, bazat pe scene de acțiune și suspans, a cărui acțiune filmică este plasată în trecutul recent al celui de-al Doilea Război Mondial și al perioadei postbelice imediate, dobândind astfel un caracter socio-politic. Recursul la istoria recentă se realizează nu doar prin abordarea subiectului epocii controversate a regimului Ion Antonescu până în momentul „eliminării opoziției anticomuniste”<sup>909</sup>, ci mai ales prin referințele la persoane și evenimente reale, cărora li se conferă însă grade diferite de ficționalitate. Acest lucru este cu atât mai notabil, cu cât producțiile anterioare abordând subiectul trecutului se dovedeau a fi mai degrabă „filme de climat”, așa cum erau denumite în limbajul de specialitate.<sup>910</sup>

Proiectul cinematografic format din opt părți și întins pe toată perioada anilor '70, a fost continuat și dincolo de perioada comunistă, având un ultim ecou în anul 2008 prin ultimul film al seriei, *Supraviețuitorul*. În continuare se vor analiza îndeaproape peliculele *Un comisar acuză* [Sergiu Nicolaescu, 1974] și *Cu mâinile curate* [Sergiu Nicolaescu, 1972], contextul producției fiind însă extins punctual și asupra celorlalte părți ale seriei. Motivul din spatele acestei restrângeri rezidă în limitarea selecției și analizei acestor filme la trei puncte semnificative: mai întâi la abordarea subiectului luptătorilor comuniști în rezistență; apoi la realizarea filmelor de către așa-numitul „regizor de curte”, Sergiu Nicolaescu, iar în ultimul rând la confruntarea cineștilor cu readucerea la viață a comisarului Miclovan/Moldovan ca personaj simpatic și astfel la conflictul care a rezultat dintre filmul de acțiune bazat pe divertisment și filmul socio-politic. Producția acestor pelicule a reflectat viziuni diferite, adesea contradictorii cu privire la trecut, precum și abordări

---

*diverse* [Mircea Drăgan, 1970/71], în: Cristian Luis Vasilescu, *Până la capăt! Contribuții ale lui Sergiu Nicolaescu la cinematografia națională*, București: Editura Universitară, 2011, p. 163.

<sup>908</sup> Vezi: ANF, „Cu mâinile curate” – mapă de producție (în continuare: ANF, Cmc.): „Cu mâinile curate”, D. I. Suchianu, *România literară*, nr. 45, 2.11.1972; „Atenție, se filmează: Cu mâinile curate!”, *Cinema*, nr. 5, 1972.

<sup>909</sup> Presa din acea perioadă face referire la finalul procesului de înlăturare a comuniștilor ce încadrează acțiunea filmică a producției *Depart de Tipperary* [1973]; în: ANF, „Depart de Tipperary” - mapă de producție: „Depart de Tipperary”, I.D. Suchianu, *România literară*, 6, nr.35, 30.08.1973; (Relatările de presă din acest fond arhivistic se citează în continuare prin: „ANF, DT”).

<sup>910</sup> Vezi: Alexandru Tănase, Adela Becleanu Iancu (Ed.), *Cultura socialistă în România*, București: Editura Politică, 1974, p. 301.



specifice genului, care au supus modificărilor proiectul filmic inițial.

### 3.4.1. Acțiunea filmului și contextul istoric

Dictatura fascistă a lui Ion Antonescu și crimele masive ale legionarilor în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, precum și apariția noii republici în perioada postbelică, îngreunată de grupări opozante active și bande de legionari, cuprinde cadrul istoric în care este plasată acțiunea filmului. Continuitatea cronologică dintre părțile seriei este respectată doar parțial. În timp ce *Cu mâinile curate* [Sergiu Nicolaescu, 1972] și *Ultimul cartuș* [Sergiu Nicolaescu, 1973] abordează subiectul evenimentelor din jurul anului 1945, reînnoirea structurilor de putere, lupta împotriva „reminiscentelor” vechiului regim precum și împotriva criminalității crescute, filmele următoare realizate de un alt regizor *Conspirația* [Manole Marcus, 1973], *Departee de Tipperary* [Manole Marcus, 1973] și *Capcana* [Manole Marcus, 1974] urmăresc pe un ton mai calm, deși propagandist, pe de-o parte lupta pentru putere dintre legionari și susținătorii Partidului Național Țărănist împotriva comuniștilor la deschiderea parlamentară din 1946, iar pe de alta, încercarea opoziției de a forma în anul 1947 un guvern în exil la Londra și în cele din urmă grupările de extremă dreaptă luptând în munți.<sup>911</sup> Personajul de legătură este nou-numitul Comisar de Securitate Mihai Roman (Ilarion Ciobanu), un fost ilegalist comunist, format în aptitudinile profesiei noi de către Comisarul Miclovan. Din cauza „abordării sale neortodoxe”, carismaticul Comisar Miclovan (Sergiu Nicolaescu) a fost înlăturat pe motiv că „i-a trecut vremea”, astfel încât, contrar așteptărilor spectatorilor, moare la finalul primei părți [*Cu mâinile curate*]. Pentru a menține acest personaj care generase simpatie, regizorul Sergiu Nicolaescu a decis să continue conceptul filmului pe firul narativ al Comisarului Miclovan. Astfel, abia în a doua jumătate a anilor '70, își fac apariția producțiile *Un comisar acuză* [1974], *Revanșa* [1978] și *Duelul* [1981] în regia lui Sergiu Nicolaescu, însă cu alți scenariști. Schimbarea numelui protagonistului din Miclovan în Moldovan reprezintă acea modificare apărută în urma neînțelegerilor dintre regizor și scenaristul anterior, Titus Popovici.<sup>912</sup> Ca urmare, acțiunea filmului a fost plasată deopotrivă într-o perioadă anterioară, între 1939 și 1941, și ancorată mai explicit decât filmele anterioare în contextul istoric. În timp ce *Un comisar acuză* abordează subiectul masacrului legionarilor în închisoarea Jilava, asasinarea istoricului Nicolae Iorga și a lui Virgil Madgearu, filmul *Revanșa* introduce ca tematică criminalitatea în „statul național

---

<sup>911</sup> Referire indirectă la rezistența anticomunistă din munți în care au fost implicați și foști legionari.

<sup>912</sup> Vezi: <http://sergiunicolaescu.ro/filme-lung-metraj/>, (7. 7. 2015).



legionar“ și tranziția spre dictatura militară a lui Ion Antonescu. Se asigură astfel în primul rând o continuitate narativ-cronologică. Regizorul plasează însă acțiunea ultimului film *Duelul* în anul 1939 și, astfel, la începutul celui de-al Doilea Război Mondial, tematizând delincvența tinerilor din acele vremuri prin ilustrarea destinului unor copii cerșetori exploatați de liderii legionari. Ruptura narativă se produce în jurul unui incident privind producția filmului: scenariul inițial scris de regizor, „Recviem pentru comisar“, care intenționa să finalizeze povestea comisarului Moldovan prin răzbunarea uciderii fiului său, a fost respins de cenzură.<sup>913</sup> O încheiere circulară a narațiunii se realizează abia în perioada postcomunistă, prin ultimul film, *Supraviețuitorul* [Sergiu Nicolaescu, 2008], asupra căruia se va reveni ulterior.

### 3.4.2. Regizorii și personajele: tranziții

Seria *Comisarul* a avut inițial la bază trei materiale filmice concepute de Titus Popovici și Petre Sălcudeanu, lansate în 1972 și care trebuiau filmate de regizorii Sergiu Nicolaescu, Manole Marcus și Iulian Mihu. Colaborarea dintre Sergiu Nicolaescu și Titus Popovici a părut să fie productivă la început. Ca membru CC al PCR, Titus Popovici beneficia de anumite concesiuni care ar fi fost dificil de obținut în circumstanțe normale.<sup>914</sup> Însă apariția acestor filme a luat o altă întorsătură. Lucrările de filmare la a doua parte, *Panică la mănăstire*, începute de Iulian Mihu în 1972, au fost întrerupte în mod neprevăzut din cauza nemulțumirii scenaristului Titus Popovici și încredințate regizorului Sergiu Nicolaescu, acesta filmând materialul sub un nou titlu: *Ultimul cartuș*.<sup>915</sup>

„Așa se face că Titus Popovici, cu puterea politică pe care o avea, i-a luat filmul și m-a obligat pe mine să-l fac. Destul de «contre coeur» după refuzul «învierii» lui Miclovan, am schimbat foarte mult scenariul, l-am adaptat subiectului primului film.”<sup>916</sup>

O notă a Securității a consemnat neajunsurile în producția filmului, raportând astfel despre

<sup>913</sup> <http://sergiunicolaescu.ro/filme-lung-metraj-duelul-1981/>, (1.07.2015).

<sup>914</sup> „[...] o serie de aprobări greu de primit în alte condiții“ în: Sergiu Nicolaescu, *Un senator acuză*, București: Editura PRO, 1996, p. 117/ p. 154 *apud* Vasilescu, *Până la capăt!*, p. 163.

<sup>915</sup> Decizia de înlocuire a regizorului Iulian Mihu cu Sergiu Nicolaescu a fost luată într-un final de către Dumitru Ghișe, președinte adjunct al C.S.C.A., la data de 14.10.1972; în: Bujor Tudor Rîpeanu, *Filmat în România. Repertoriul filmelor de ficțiune 1911-2004*, Vol. 2: 1970-1979, București: Editura Fundației PRO, 2005, p. 73.

Într-o notă a Securității se indicase intenția regizorului Iulian Mihu de a diminua rolul personajului Roman și astfel de contraveni intereselor materiale ale actorului Ilarion Ciobanu, motiv pentru care Titus Popovici ceruse înlocuirea regizorului cu Sergiu Nicolaescu, în: CNSAS, Dosar D013374, Vol. 30, Fond documentar referitor la Centrul de Producție Cinematografică Buftea, Nota cu privire la unele aspecte materiale ale creației de filme, Inspectoratul Județean Ilfov al Ministerului de Interne, 30.7.1973, p. 305.

<sup>916</sup> <http://sergiunicolaescu.ro/filme-lung-metraj/>, (7. 7. 2015).

Sergiu Nicolaescu susținea mai târziu (2008) că preluase regia acestui film de la Iulian Mihu în mod benevol, în schimbul rolului principal în filmul acestuia *Felix și Otilia*, în: Vasilescu, *Până la capăt!*, p. 173.



lipsa de coordonare dintre aprobarea scenariului și a filmului, precum și despre pretențiile costisitoare ale unor scenariști de a angaja alți regizori în timpul filmărilor. Aici, raportul face referire explicită la pelicula *Panică la mănăstire* care ar fi presupus cheltuieli mari, inutile.<sup>917</sup> Secvența din mănăstire, deja finalizată de Iulian Mișu, și care pune clerul într-o lumină nefastă, ironică, a trebuit să fie încorporată acum de noul regizor în acțiunea filmului. Sergiu Nicolaescu s-a opus acestor cerințe pe motiv că dorea să creeze o continuitate cu primul său film [*Cu mâinile curate*].<sup>918</sup> În cele din urmă, episodul din mănăstire a fost văzut de critici ca un „film în film,”<sup>919</sup> însă totodată ca o ruptură narativă mai puțin reușită.

De asemenea, acțiunea filmului trebuia să se concentreze mai întâi pe comisarul Mihai Roman și răzbunarea morții colegului său de muncă. Diferențele de opinie apărute în decursul procesului de producție au dus la operarea mai multor modificări ale seriei, acestea vizând în mare parte înlocuirea scenariștilor cu Vintilă Corbul, Mircea Burada și ofițerul de Securitate Mircea Gândilă în calitate de consilier (v. *Un comisar acuză, Revanșa, Duelul*). Cel din urmă era responsabil și pentru aprobarea filmului de către Ministerul de Interne (Securitate).<sup>920</sup> Însă dincolo de o motivare clară a acestor modificări se pune mai degrabă întrebarea efectului avut asupra reprezentării evenimentelor, limbajului filmic și personajelor.

După afirmațiile regizorului Sergiu Nicolaescu, neașteptata și dezamăgitoare (pentru spectatori) moarte a protagonistului în *Cu mâinile curate* nu a fost prevăzută în scenariu. Decizia a venit „în faza de decupaj”, iar circumstanțele exacte ale morții sale s-au conturat abia în timpul filmărilor. Scenariștii și regizorii au intenționat să plaseze personajul muncitorului comunist – comisarul Roman – în prim-planul acțiunii filmice, evitând pericolul estompării sale prin „personajul simpatic” Miclovan, care ar fi trebuit să preia doar rolul mentorului. Sergiu Nicolaescu a pus această decizie pe seama caracterului neobișnuit al acestui erou filmic. Miclovan ar reprezenta o epocă apusă în care este împins spre violență cu o oarecare frivolitate, violență care nu ar mai corespunde noilor contexte politice. Făcând trimitere la haiducii lui Eugen Barbu, Sergiu Nicolaescu îl investește pe

---

<sup>917</sup> CNSAS, Dosar D013147, vol. 45, Fond documentar referitor la artă și cultură, Nota nr. 00301, 29.05.1973, pp. 62-66.

<sup>918</sup> CNSAS, Dosar D013374, Vol. 30, Fond documentar referitor la Centrul de Producție Cinematografică Bufta, Nota cu unele defecțiuni ce se înregistrează la producția de filme de la CP Bufta, Inspectoratul Județean Ilfov al Ministerului de Interne, p. 293.

<sup>919</sup> Căliman, Istoria filmului românesc, p. 296.

<sup>920</sup> Într-o notă a Securității se menționase faptul că Mircea Gândilă (ofițer al Ministerului de Interne) a fost păstrat ca și consultant și co-autor al scenariului și în următoarele filme ale seriei pentru a se beneficia de susținerea Ministerului de Interne: CNSAS, Dosar I 380, Vol. 1, Notă, Direcția I-a/151/M.I., 19.11.1977.



comisarul Miclovan cu trăsături de caracter umane similare, făcându-l însă să pară mai dur, mai neînduplecat și mai conștient de destinul său inexorabil decât haiducii medievali.<sup>921</sup>

Sergiu Nicolaescu preluase, într-un final, atât regia primelor două părți din seria *Comisarul*, cât și rolul personajului Miclovan până în momentul înlăturării acestuia din trama filmului.

După *Cu mâinile curate* [1972] și *Ultimul cartuș* [1973], seria *Comisarul* a fost continuată de un alt regizor, Manole Marcus, care în următoarele trei părți ale filmului, *Conspirația* [1973], *Depart de Tipperary* [1973] și *Capcana* [1974], s-a centrat pe evoluția comisarului comunist, Roman, renunțând de asemenea la dinamica de până atunci a scenelor de acțiune în favoarea evidențierii evenimentelor politice și implicit a politizării personajelor. O justificare clară a acestei „schimbări de paradigmă” se poate desprinde mai puțin din procesul de producție. Critica de specialitate a argumentat această tranziție ca pe o necesitate a situației filmului, implicând mai degrabă o accentuare a evenimentelor politice și a activității politice a revoluționarului romantic și mai puțin o abordare specifică pentru un film polițist de acțiune, cu momente de violență și urmărire.<sup>922</sup> În același sens, ruptura a fost motivată și de către regizorul Manole Marcus. Contextul socio-politic al acțiunii implicând activitatea anti-gangsteri a agenților de poliție a cerut acea ritmicitate specifică unui film polițist, cu gangsteri. Însă odată ce protagonistul preluase un nou mod de lucru mai întâi de la Siguranță, iar mai apoi de la Securitate, caracterul ritmic trebuia înlăturat în favoarea celui „timp reflexiv” care să permită analiza detaliată a forțelor confruntative.<sup>923</sup> O evaluare pozitivă a acestei schimbări de ton s-a lăsat însă așteptată, întrucât însuși organul central al PCR „Scînteia” evidențiasse complementaritatea stilistică a celor doi regizori:

„[...] credem că nu s-a greșit deloc atunci cînd după primele două filme regizate de Sergiu Nicolaescu, al treilea și al patrulea au fost încredințate lui Manole Marcus. [...] filmelor lui Sergiu Nicolaescu nu le-ar fi stricat pe alocuri o mai temperată desfășurare a acțiunii, după cum filmelor lui Manole Marcus le-ar fi

<sup>921</sup> „Câteva secvențe cu Sergiu Nicolaescu”, Rodica Tott, Revista Urzica, 31.1.1973, în: Sergiu Nicolaescu, Viață, destin și film, ed. a 2-a revizuită, București: Editura Universitară, 2011, pp. 113-116, aici: p.115. Seria cu haiduci realizată în anii '60 și '70 de Dinu Cocea după scenariul lui Eugen Barbu (*Haiducii*, 1966; *Răpirea fecioarelor*, 1968; *Răzbunarea haiducilor*, 1968; *Haiducii lui Șaptecai*, 1971; *Zestrea domniței Ralu*, 1971; *Săptămâna nebunilor*, 1971) s-a dovedit un succes de public.

<sup>922</sup> „Atenție, se filmează: «Conspirația» și «Fuga»”, Valerian Sava, Cinema, nr.7 (115), 1972; ANF, „Conspirația” - mapă de producție (în continuare: „ANF, Consp.”): „Conspirația”, Călin Căliman, Contemporanul, nr. 29, 13.7.1973; „Un nou argument pentru filmul politic”, Steaua roșie, XXV, nr. 245, 17.10.1973; ANF, DT: „Depart de Tipperary”, Contemporanul, nr.36 (1939), 31.08.1973.

<sup>923</sup> ANF, „Capcana” - mapă de producție (în continuare: „ANF, Capcana”): „Despre filmul «De unul singur» cu regizorul Manole Marcus”, Florica Ichim, Magazin, 17, nr. 820, 23.06.1973.



priit în bună parte un anume nerv în conflictul prezentat doar expozitiv.<sup>924</sup>

Această dihotomie poate fi pusă pe seama însuși subiectului filmic, care nu trebuia trivializat nici prin elemente de divertisment, încărcate de suspans, nici invers, printr-o narațiune rigidă. Critica de film a privit pozitiv renunțarea la „scenele cu împușcături“, dar a semnalat în schimb lipsa unei prezențe dinamice a protagonistului, comisarul Roman, care din cauza pasivității sale a trecut adesea în planul secundar al acțiunii filmice.<sup>925</sup> În prima parte a seriei realizată de Sergiu Nicolaescu, marginalizarea comisarului comunist Roman în favoarea comisarului Miclovan acționând ilegal, a fost văzută de asemenea ca fiind deficitară.<sup>926</sup>

Chiar dacă seria *Comisarul*, fie la cererea situației filmului (plasarea acțiunii într-o perioadă relevantă din punct de vedere politic) sau a contextului politic a regimului comunist, a fost continuată de Manole Marcus, și Sergiu Nicolaescu a perseverat inițial la proiectul său cinematografic. Problematika readucerii la viață a comisarului Miclovan a determinat însă divergențe între scenaristul inițial, Titus Popovici, și regizorul Sergiu Nicolaescu,<sup>927</sup> motiv pentru care cel din urmă a continuat încă din anul 1973 filmările la următoarea parte a seriei, *Un comisar acuză*, însă cu scenariștii: Vintilă Corbul, Eugen Burada și Mircea Gândilă. Dincolo de limbajul său filmic bazat pe acțiune și suspans, în urma neînțelegerilor dintre regizor și noii scenariști s-a produs o singură schimbare: redenumirea comisarului Miclovan în comisarul Moldovan.<sup>928</sup> Abia în urma aprobării filmului de către conducerea C.C.E.S. s-au efectuat și alte schimbări. Membrul Comitetului executiv politic al PCR, Dumitru Popescu, care printre creatorii de cultură era cunoscut sub numele sugestiv „Dumnezeu“, a cerut modificarea denumirii localității Jilava în Viraga și a personalităților istorice Nicolae Iorga, Virgil Madgearu sau Alexandru Rioșanu (Subsecretar de Stat în Ministerul de Interne) în Nicolae Jugu, Costin Mărgeanu și Vicșoreanu. De asemenea, el a sugerat o reprezentare onorabilă nu doar a comuniștilor, ci și a regimului Antonescu.<sup>929</sup> În cele din urmă primele modificări s-au dovedit a fi

<sup>924</sup> ANF, Consp.: „Conspirația, Depart de Tipperary“, Scînteia, 29, nr. 7559, 8. 9.1973.

<sup>925</sup> ANF, DT: „Depart de Tipperary“, Contemporanul, nr. 36 (1939), 31.08.1973; „Depart de Tipperary“, Steagul roșu (București), 25, nr. 7515, 31.08.1973; „Depart de Tipperary“, Ștefan Oprea, Cronică, VIII, 12.10.1973, p.7.

<sup>926</sup> ANF, Cmc.: „Cu mâinile curate“, Florica Ichim, România liberă, 30, nr. 8718, 3.11.1972, p. 2; „Cu mâinile curate“, D. Costin, Scînteia, 42, nr. 9320, 4.11.1972; „Cu mâinile curate“, Alexandru Racoviceanu, Informația Bucureștiului, 20, nr. 5969, 6.11.1972, p. 2.

<sup>927</sup> <http://sergiunicolaescu.ro/filme-lung-metraj/>, (7. 7. 2015).

<sup>928</sup> „Supraviețuitorul este nepotul adevăratului comisar Moldovan“, Adina Mutăr, Adevărul de duminică, 21 aprilie 2008, în: Nicolaescu, Viață, destin și film, pp. 146-154, aici: p.152.

<sup>929</sup> <http://sergiunicolaescu.ro/filme-lung-metraj-un-comisar-acuza-1974/>, (1.07.2015).



superficiale, întrucât similitudinea fonetică a numelor și acțiunea filmică apropiată de realitate erau suficiente spectatorilor (martori ai acelor vremuri), pentru a recunoaște evenimentele și personajele istorice.

Munca realizată în paralel de ambii regizori a confirmat însă într-o oarecare măsură rezervele menționate mai târziu de către Sergiu Nicolaescu cu privire la dublarea filmelor sale istorice prin producții politizate. Acest lucru a vizat îndeosebi primul său film, *Dacii* [1967], o coproducție franco-română, urmată imediat după aceea de o coproducție româno-germană *Columna* [Mircea Drăgan, 1968], iar mai apoi de *Burebista* [Gheorghe Vitanidis, 1980]. Chiar și cel mai de succes film al său, apreciat și de Nicolae Ceaușescu, *Mihai Viteazul* [1971], a fost dublat de *Buzduganul cu trei peceți* [Constantin Vaeni, 1971].<sup>930</sup> Sergiu Nicolaescu menționează și *Independența* drept exemplu de dublare a filmului său *Pentru patrie* [1978], însă explicațiile contrare ce apar în istoria cinematografului românesc nu par să confirme afirmația regizorului. După versiunile de mai târziu ale lui Titus Popovici, filmul *Independența* fusese încredințat de către Nicolae Ceaușescu încă din anul 1975 scenaristului și regizorului Manole Marcus. Însă procesul de producție a fost oprit de către Secretarul CC al PCR, Cornel Burtică, din cauza originii evreiești a regizorului Manole Marcus și a centrării acțiunii filmului pe Carol I și Brătianu. De asemenea, concretizarea independenței naționale a României trebuia să se oprească în epoca lui Ceaușescu. Așadar, filmul lui Sergiu Nicolaescu, *Pentru patrie*, a apărut integrat în același proiect cinematografic, însă pe baza unui concept diferit.<sup>931</sup>

Dincolo de presupusa dublare a filmelor sale sau de evoluția concomitentă a materialului cinematografic, s-au luat în considerare mai cu seamă deosebirile de natură estetică în abordările celor doi regizori, atribuite pe de-o parte ritmului alert, încărcat de suspans și conturării atmosferei, iar pe de altă parte acțiunii orientate pe caracter și dialog.<sup>932</sup> Sergiu Nicolaescu s-a întors de altfel cu *Un comisar acuză* la stilul său anterior. Protagonistul întruchipat de el, comisarul Moldovan, a menținut aceeași abordare instinctivă, ilegală, deși acțiunea filmului a fost plasată într-un spațiu temporal anterior. Comisarul Moldovan devine *alter ego*-ul fostului comisar Miclovan, stilizat astfel conform predecesorului său ca având abilități eroice, supranaturale, însă nu ca erou pozitiv.

---

Alte modificări ale numelui au fost aduse în cazul directorului Poliției din București din acea perioadă, Alexandru Dincă (în film: Alexandru Ghica), prefectului Poliției Ștefan Zăvoianu (Vișan Năvodeanu), ministrului de Interne Constantin Petrovicescu (Panaitescu) și fostului ministru de Interne Gheorghe Argeșanu (Gen. Avramescu), în: Vasilescu, *Până la capăt!*, pp. 198.

<sup>930</sup> Nicolaescu, *Viață, destin și film*, p. 56.

<sup>931</sup> Cf. *ibidem* și Rîpeanu, *Filmat în România*, Vol. 2, pp. 161-163.

<sup>932</sup> Vezi: Manuela Gheorghiu, în: Rîpeanu, *Filmat în România*, Vol. 2, p. 59. Asupra acestui aspect se va reveni mai târziu.



Ușurința cu care se luptă în permanență cu legionarii și grupările bandiților, caracterul său invincibil și readucerea sa neașteptată la viață – mai întâi în sens figurat prin comisarul Moldovan în *Un comisar acuză*, apoi în sens propriu în filmul următor, *Revanșa* – sunt atribuibile metodei sale „neortodoxe” de lucru, a viziunii sale asupra luptei nu atât ca raționalitate politică, ci *l’art pour l’art*. Acesta acționează instinctiv, conform propriilor legi și îndeplinește deopotrivă rolul de „anchetator, judecător și executant al propriilor lui sentințe.”<sup>933</sup> Dandismul și vanitatea care îl plasează adesea într-o lumină ironică<sup>934</sup> îl îndepărtează însă de vreo legătură privată, familială, precum și de o implicare politică. Cu toate acestea, invincibilitatea unui om acționând conform propriilor instincte și în afara idealurilor politice este pusă sub semnul întrebării în ultima scenă din *Un comisar acuză*, când este împușcat de legionari.

Comisarul Miclovan apare inițial ca un bărbat de 35 de ani, neînsurat și apolitic din principiu, un donjuan, fără însă a încurca borcanele și folosind metode neortodoxe, nevrând să primească ordine cu privire la alte modalități de lucru.<sup>935</sup> În filmul *Un comisar acuză*, respectiv în acțiunea plasată anterior, în anii '40, are loc un mic punct de cotitură. Fiind la început tot apolitic și ușor ironic la adresa comuniștilor, comisarul Moldovan începe să acționeze sub conducerea luptătorilor comuniști în rezistență și nu singur, ca simpatizant al acestora. Apropierea are loc doar după ce comisarul Moldovan a putut infirma vina comuniștilor pentru masacrul de la Viraga. Transformarea orientării sale politice este mai limpede ilustrată însă în următoarea peliculă, *Revanșa*, în care își exprimă singurul angajament politic: „Ceea ce îi doresc țării, comuniștii, îi doresc și eu, dușmanii lor sunt și dușmanii mei, asta e toată ideologia mea.”<sup>936</sup> Trecerea politică la comunism se dovedește în cele din urmă o modificare semnificativă în tranziția de la comisarul Tudor Miclovan la Tudor Moldovan, cu atât mai mult cu cât se exclud alte modificări structurale. Cine sau ce anume l-a impulsionat și motivul pentru care în timpul dictaturii legionarilor protagonistul a demonstrat o anume afinitate politică, pe care o abandonează însă imediat după venirea comunismului la putere, poate fi explicat doar parțial. Pe de-o parte, în ultimele serii lipsește caracterul compensator al comisarului Roman care până în acel punct i s-a contrapus protagonistului apolitic, instinctiv Moldovan, iar pe de alta, comuniștii apar ca singurele personaje pozitive într-un univers dualist, cu care protagonistul trebuia să se

---

<sup>933</sup> „Se poate muri și în picioare!”, Sanda Ghimpu, Cinema, mai 1974, în: Nicolaescu, Viață, destin și film, pp. 127-128, aici: p. 127.

<sup>934</sup> *Un comisar acuză* [1974], [29,50-33,35].

<sup>935</sup> *Cu mâinile curate* [1972], [41,46].

<sup>936</sup> „«Revanșa» Comisarul Moldovan revine după trei ani să-și ia revanșa! Un nou serial românesc?...Tot ce se poate!”, Alice Mănoiu, Cinema, mai 1978, în: Nicolaescu, Viață, destin și film, pp. 130-133, aici: p.130.



afilieze cel puțin în linii mari. O a treia explicație poate fi atribuită declarației de mai târziu a regizorului – cenzura i-ar fi numărat împrășcăturile – și interpretării criticii de film de la acea vreme: violența protagonistului s-ar justifica prin angajamentul său politic.<sup>937</sup>

Însă dincolo de relația *ego-alter ego*, relația exterioară dintre comisarul Tudor Miclovan și Mihai Roman joacă și ea un rol semnificativ. Experiența ca fost ilegalist îl plasează pe muncitorul din Grivița și antrenorul de rugby al echipei fabricii în noul său post de comisar al Prefecturii Poliției București. Deși acceptă împotriva voinței sale sarcina venită de la partid, acesta încearcă să deprindă aptitudinile profesiei și să reînnoiască modalitatea de lucru a Prefecturii. Etica sa profesională se fundamentează pe principiul „mâinilor curate” pe care îl poate implementa cu greu într-o lume dominată încă de bandiți. Ca „om nou al epocii noi” acesta pare să nu se integreze printre comisarii Prefecturii de Poliție, deși preferă noile sale obligații, crearea ordinii și înlăturarea legală a legionarilor și bandelor de gangsteri în locul implicării politice. Acesta este numit comunist mai degrabă de ceilalți. Însă chiar și în rolul de comisar, Mihai Roman maschează naivitatea sa adesea cu umor și o ușoară autoironie, menite să stârneasă simpatie din partea spectatorilor.<sup>938</sup>

Dar naivitatea comuniștilor care, într-o lume nelegiuită, se află în așteptare și care acționează anacronic, conform legii, adaugă un alt nivel de semantic (*Deutungsebene*), situându-i într-o lumină ușor ironică. Astfel, personajul aflat în afara legii, ilegalistul luptând activ pentru idealuri umaniste profilat în reprezentările cinematografice anterioare devine acum reprezentantul unei instituții, un om al legii, a cărui acțiune legală se dovedește a fi însă anacronică (!) și adesea inefficientă. Mina calmă a lui Mihai Roman și neîndemânarea sa depășită de multe ori prin comicul de situație contrastează cu energicul, eficientul comisar Miclovan, deși acesta acționează ilegal. Colaborarea lor determină acel conflict care contribuie la construirea întregii acțiuni, putând fi pe de-o parte atribuit incapacității lui Miclovan de a renunța la metodele sale „neortodoxe”, iar pe de alta, accentuării continue a noilor principii de muncă de către Roman, deși acestea se dovedesc inefficiente. După ce Mihai Roman află în mod direct despre tactica lipsită de scrupule a colegului său în momentul uciderii unui șef al bandiților, Buciurligă, conflictul dintre ei se adâncește până la confruntarea fizică.<sup>939</sup> Rămas pe cont propriu în următorul film *Ultimul*

---

<sup>937</sup> ANF, „Revanșa” - mapă de producție (în continuare: „ANF, Revanșa): „Am creat filmul de aventuri”, Adevărul, 19.06.2008. A se vedea afirmațiile criticii: ANF, Un comisar acuză - mapă de producție (în continuare: „ANF, Un comisar”): „Un comisar acuză”, Florica Ichim, România liberă, XXXII, nr. 9161, 9.04.1974; ANF, Revanșa: „Revanșa”, Ecaterina Oproiu, România liberă, XXXVI, nr. 10.532, 6.09.1978; „Revanșa”, Magda Mihăilescu, Informația Bucureștiului, XXVI, 8.09.1978, ș.a.

<sup>938</sup> Vezi spre exemplu *Cu mâinile curate* [1972], [6,54-11,12].

<sup>939</sup> *Cu mâinile curate* [1972], [49,30-1,07,58].



*cartuș*, comisarul Roman nu se mai sprijină pe codul moral al „mâinilor curate“ și, chiar dacă nu este mereu sprijinit de limbajul ritmic al filmului, acționează cu arma în mână pentru a răzbuna moartea colegului său de muncă. În acest sens are loc nu doar un transfer de simpatie între cei doi comisari, ci și un transfer al metodelor de lucru. Se adeverește astfel și „longevitatea“ eroului carismatic Miclovan, care la scurt timp după aceea este readus la viață prin personajul Moldovan. Datorită popularității sale și ambițiilor regizorului respectiv actorului Sergiu Nicolaescu, prezența sa mediatică s-a consolidat în ciuda intenției inițiale a funcționarilor de cultură și partid de a-l transforma pe comisarul Miclovan într-un personaj funcțional, menit să îl inițieze pur și simplu pe comisarul comunist Mihai Roman în meseria lui, cel din urmă fiind considerat adevăratul personaj cu care trebuie să aibă loc procesul de identificare.<sup>940</sup> Însă cineastul Sergiu Nicolaescu întruchipase în mod ambițios rolul său dublu de regizor și actor, parțial și cel de scenarist. Faptul că regizorul nu a preluat rolul secundar al comisarului Patulea, ci pe cel al protagonistului Miclovan a fost inițial o decizie a scenaristului Titus Popovici, dată fiind dificultatea de a distribui un actor potrivit în rolul protagonistului.<sup>941</sup> Însă dincolo de distribuție, care a jucat un rol hotărâtor în construcția personajului carismatic Miclovan/Moldovan și a unei relații de identificare spectatori-personaj (*identifikatorische Nähe*), s-a conturat un alt aspect important al acestor construcții ale trecutului. Faptul că personajele comisarilor aveau o anumită corespondență în realitate s-a dezvăluit abia mai târziu, odată cu retrospectiva seriei în anul 2008. Conform mărturisirilor regizorului,<sup>942</sup> unchiul său Gheorghe Cambrea și Eugen Alimănescu au reprezentat sursele personajului Miclovan/Moldovan. Gheorghe Cambrea a căzut în dizgrație la instaurarea comunismului, comisarul, activ între anii '30 și '40, fiind victimă a unei înscenări legate de arestarea ilegalistului Constantin David în anul 1941, membrul partidului comunist fiind ucis de legionari la scurt timp după aceea. Răspunderea pentru moartea sa a fost atribuită comisarului Cambrea, care a căzut victimă epurării instituționale din anii '50, a fost condamnat la 20 de ani de detenție și eliberat abia în 1965 în urma unei amnistii. Însă violența protagonistului Moldovan i s-a datorat lui Eugen Alimănescu, un comisar-șef comunist care a devenit faimos pentru metodele sale „neortodoxe“ prin provocarea agresivă a infractorilor și a uciderii lor din legitimă apărare. Acesta a luat parte la

<sup>940</sup> Nicolaescu, *Viață, destin și film*, p. 115.

<sup>941</sup> „Câteva secvențe cu Sergiu Nicolaescu“, Rodica Tott, *Revista Urzica*, 31.1.1973, în: Nicolaescu, *Viață, destin și film*, p.115.

<sup>942</sup> „Supraviețuitorul este nepotul adevăratului comisar Moldovan“, Adina Mutăr, *Adevărul de duminică*, 21.04. 2008, în: Nicolaescu, *Viață, destin și film*, pp.146-151.



eliminarea bandelor de infractori în perioada postbelică precum și a rezistenței anticomuniste, fiind arestat în cele din urmă pe motiv de corupție și delapidare. Cauzele morții sale în anul 1958 au rămas în tot acest timp necunoscute și controversate.<sup>943</sup> Aceste personaje controversate ale trecutului recent au reprezentat în cele din urmă modele și sursă de inspirație pentru personajele seriei *Comisarul*, chiar dacă la acea vreme s-a pornit de la o interpretare care sublinia îndeosebi aspectul fictiv și de divertisment al personajului Miclovan-Moldovan. Aluziile la adresa realității istorice oricum denaturate – așa cum s-a sugerat deja prin modificarea numelor<sup>944</sup> – erau indezirabile pentru funcționarii de partid.

Sub aspectul biografic, al pronunțatei conștiințe istorice, dar și sub aspectul rețelilor sale relaționale complexe<sup>945</sup> se poate explica procesul de investire de sine a lui Sergiu Nicolaescu în rolul de regizor, actor și scenarist, extins pe toată perioada anilor '70. Întrucât această serie de filme a dus în cele din urmă la popularizarea personajului Miclovan-Moldovan și la ancorarea acestei epoci și implicit a interpretării „rolului conducător al comuniștilor” în memoria colectivă.

Spre deosebire de multe personaje legionare sau alte figuri ale *establishment*-ului,<sup>946</sup> comuniștii aparțineau – așa cum s-a văzut în filmele românești de până acum – aproape în exclusivitate reprezentării fictive a trecutului. Dincolo de politizarea protagoniștilor, inserțiile narrative precum demonstrațiile muncitorilor, tipărirea de manifeste sau lipirea de afișe politice trebuiau să evidențieze caracterul de masă al partidului comunist. Sub aspectul ficțiunii trebuie văzută deopotrivă reprezentarea comuniștilor ca victime ale conspirației legionare în cazul masacrului de la Jilava. Faptul că în justificarea fapteișilor nu foștii demnitari arestați din cauza persecuției legionarilor în timpul Dictaturii Regelui Carol I au căzut victimă unui act de răzbunare,<sup>947</sup> ci au fost trași la răspundere deținuții comuniști, reprezintă o reinterpretație fictivă a trecutului. Aici se adaugă prezența marcantă a muncitorului comunist Pârvu și a avocatului Marin, ai căror actori Amza Pellea și Alexandru Dobrescu au jucat rolurile negative ale personajelor Jean Semaca (*Ultimul cartuș*) și comisarului Ștefan Patulea (*Cu mâinile curate*) în părțile anterioare ale seriei. În filmele ulterioare ale lui Sergiu Nicolaescu, *Un comisar acuză* și *Revanșa*, cei doi preiau un rol protector și îndrumător față de comisarul Moldovan prin punerea în siguranță a

---

<sup>943</sup> *Ibidem*.

<sup>944</sup> Vezi nota de subsol 929.

<sup>945</sup> Sergiu Nicolaescu cunoscuse câteva dintre personajele reale la care se face referire în film: în München îl întâlnise pe Traian Boieru, la ordinul căruia Nicolae Iorga era chemat la procesul împotriva lui Corneliu Zelea Codreanu. Se întâlnise de asemenea cu Alina Rioșanu, fiica colonelului Alexandru Rioșanu, în: Vasilescu, *Până la capăt!*, pp. 177-178.

<sup>946</sup> Despre personajele reale reprezentate în film a se vedea: Vasilescu, *Până la capăt!*, 2011.

<sup>947</sup> Vasilescu, *Până la capăt!*, p. 188.



copilului său și prin interpretarea implicațiilor politice ale cazurilor penale. Din punct de vedere politic însă, aceștia demonstrează mai degrabă o atitudine precaută, deși după eliberarea sa, deținutul Pârvu face cunoscută atitudinea sa oponentă, chiar dacă ar fi să își hrănească familia doar cu idealuri utopice. În schimbul de opinii dintre comisarul Moldovan și deținutul Pârvu se poate recunoaște totodată nu solidaritatea internațională a mișcării comuniste de la acea vreme, ci național-comunismul în plină înflorire din anii '70. Această prezentificare este demonstrată prin afirmația lui Pârvu conform căreia comuniștii români nu vor în Rusia sovietică, unde socialismul și-a împlinit deja idealurile, ci să trăiască și să moară pe pământ românesc.<sup>948</sup>

La nivel contextual, viziunea națională a fost proclamată de Nicolae Ceaușescu deja cu ocazia celui de-al IX-lea Congres al PCR în iulie 1965, în urma căruia a fost reinterpretată și istoriografia partidului comunist. Instrucțiunile venite din partea Comintern între anii 1941 și 1942 au fost prezentate într-o lumină negativă iar evoluția ulterioară a Partidului Comunist din România (PCdR) a fost situată sub primatul eliberării naționale în ciuda membrilor de partid eterogeni.<sup>949</sup> În cele din urmă, abordarea cinematografică a rezistenței comuniștilor a fost limitată la câteva inserții fictive și la o reinterpretare propagandistă. Pe de altă parte, un personaj real în rândul comuniștilor: Constantin David (Iurie Darie) apare abia în filmul *Revanșa*. Controversatul ilegalist care – după declarațiile regizorului – nu a fost doar informator al *Siguranței*, ci ar fi încheiat un pact și cu poliția legionară, a fost asasinat în luna ianuarie 1941.<sup>950</sup> Cu toate acestea, critica de film nu discută pe marginea corespondentului în realitate al acestui personaj. Chiar și filmul evită imaginea unui dublu („Doppelgänger“) și îl prezintă ca pe un ilegalist comunist, înlăturat din cauza refuzului de a-și trăda tovarășii. [a se vedea *Revanșa*, 45,41-46,30/ 1,08,35-1,09,28].

Fără a intenționa crearea unui tratat politic prin filmul său, ci mai degrabă o conturare a atmosferei, regizorul reduce contextul socio-politic al narațiunii filmice la lupta pentru putere dintre Generalul Antonescu și legionari, precum și la eforturile clasei muncitoare și ale comuniștilor de a construi un front antifascist.<sup>951</sup> Însă tocmai aceste constelații ale puterii și implicit politizarea personajelor au transformat narațiunea filmică într-un tratat politic. Acțiunea peliculei plasată în anul 1941 pe fundalul neliniștilor legionare nu mai

---

<sup>948</sup> „Nu plecăm domnule comisar, fiindcă suntem ai acestui pământ românesc. Aicea ne-am născut, aicea murim.“ - *Un comisar acuză* [39,20-43,08].

<sup>949</sup> Vezi: Mihail E. Ionescu, Puterea cuvîntului: propaganda mișcării de rezistență din România: 1940-1944, București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1984, pp. 91-92.

<sup>950</sup> Vezi relatarea regizorului, în: Nicolaescu, Viață, destin și film, pp. 148-149.

<sup>951</sup> „«Revanșa» Comisarul Moldovan revine după trei ani să-și ia revanșa! Un nou serial românesc?...Tot ce se poate!“, Alice Mănoiu, Cinema, mai 1978, în: Nicolaescu, Viață, destin și film, pp.130-131.



necesita o confruntare dintre o eliminare legală și una violentă a dușmanilor, ci o luptă de clasă motivată politic. Cu toate acestea, criticii contemporani au recunoscut atitudinea înclinând spre comunism a eroului filmului *Revanșa*. Filmul a fost clasificat din acest motiv ca fiind cel mai bun episod al seriei, chiar dacă în această supraevaluare se poate citi astăzi o anumită formulare duplicitară, ambiguă.<sup>952</sup>

Spre deosebire de părțile anterioare, în ultimul film din serie, *Duelul* [1981] scenele de violență și acțiune motivate politic au fost înlocuite printr-o atitudine didactic-moralizatoare vizavi de delincvența juvenilă. De această dată s-a recurs mult mai puțin la arme.<sup>953</sup>

### 3.4.3. Limbajul cinematografic și genul filmului

Limbajul cinematografic este un alt aspect important care însoțește negocierea trecutului dintre regizor și funcționarii de cultură și, nu în ultimul rând, criticii de film. Aici este vorba de popularizarea narațiunii prin genul filmului polițist, cu gangsteri, care, deși receptat cu succes de spectatori, a fost primit doar cu ezitare de funcționarii culturali. Problema genului cinematografic și implicit a formei narative și direcției stilistice, dar și consecințele asupra autenticității personajelor istorice, a evenimentelor și asupra atmosferei străbat astfel întregul proces de producție al seriei *Comisarul*. Nicolae Ceaușescu își exprimase anterior critica față de oferta excedentară de scene cu împușcături în filmele românești,<sup>954</sup> asupra căreia i s-a atras atenția în mod explicit mai târziu lui Sergiu Nicolaescu.<sup>955</sup> De asemenea, într-un raport al autorității de cenzură, Comitetul pentru Presă și Tipărituri, întreaga serie de film a fost acuzată că, deși a avut succes la public, mesajul politic inherent conținutului filmic a fost eclipsat de scenele de violență și împușcături, în cele din urmă de o reprezentare șocantă.<sup>956</sup>

Identificarea spectatorilor cu personajele este construită în filmele realizate de Sergiu Nicolaescu, într-adevăr, prin metode stilistice și mijloace specifice filmului de acțiune. Pe lângă montajul dinamic, derularea rapidă a scenelor care îi implică pe spectatori în acțiunea

---

<sup>952</sup>Vezi: ANF, *Revanșa*: „*Revanșa*“, Ecaterina Oproiu, România liberă, XXXVI, nr. 10.532, 6.09.1978; „*Revanșa*“, Magda Mihăilescu, Informația Bucureștiului, XXVI, 8.09.1978; Vezi și: „O voce aparte, cea a scriitorului Romulus Zaharia, consilier C.C.E.S., care considera că «*Revanșa*» face de rușine neamul românesc (din agenda lui D. Fernoagă, nota din 12.11);“ în: Rîpeanu, *Filmat în România*, Vol. 2, p. 195.

<sup>953</sup> „În premieră: «o revenire în forță dramatică a comisarului Moldovan» - «*Duelul*»“, Alice Mănoiu, *Cinema*, iunie 1981, în: Nicolaescu, *Viață, destin și film*, pp.140-142, aici: p. 141.

<sup>954</sup> Vezi Nicolae Ceaușescu, *Propuneri de măsuri*, 1971, p. 16.

<sup>955</sup> CNSAS, Dosar I 372, vol. 2 (1980), Nota, 16.09.1980 (interceptare telefonică), pp. 52-62; Nota, 16.09.1980 (interceptare telefonică), pp. 63-64.

<sup>956</sup> ANIC, Fond CPT, Dosar Nr. 26/1976, Informare cu privire la producția de filme artistice românești în perioada 1972-1975, 4.2.1976, pp. 25-30, aici: p. 27.



filmică prin efectul lor șocant, cadrele individuale de *slow-motion* permit o observare detaliată a evenimentelor violente. Scena schimbului de focuri din Hotelul Haiti cu căderea pe scări în *slow-motion* a legionarilor, scena de urmărire dintre comisarul Moldovan și bandele de legionari în cimitir, urmărirea cu mașina prin locațiile Bucureștiului sau schimbul de focuri în teatru sunt doar câteva momente (*Un comisar acuză*) care scot în evidență spectaculosul. Implicarea emoțională a spectatorilor este întărită totodată prin mijloace acustice și mai ales prin muzica plină de tensiune sau prin ușoarele variațiuni de jazz, astfel încât momentele de liniște devin aproape o excepție. Atmosfera acestor scene – fațadele clădirilor acoperite cu afișe publicitare, localul de lux *Capșa* sau cârciuma *La Calu'* – dobândește însă o altă interpretare dacă se ia în considerare faptul că unele locații ale Bucureștiului cum este Podul Grant și împrejurimile sale<sup>957</sup> au rămas doar o amintire în urma sistematizării orașului de la începutul anilor '80.

Faptul că evidențierea spectaculosului nu duce doar la implicarea spectatorilor, ci pune totodată într-o lumină trivială evenimentele trecutului recent, poate fi considerat drept un mod de lectură oficial. În acest sens, s-a putut desprinde o reacție ambivalentă a presei față de filmele lui Sergiu Nicolaescu. Încercări de a îmbogăți acest gen cinematografic pe de o parte prin dimensiunea socio-politică sau prin autenticitatea istorică i s-a opus pe de altă o critică vehementă la adresa scenelor de violență și urmărire, pe scurt, la specificul acestui gen, tocmai din cauza lipsei dimensiunilor sus-numite (*Cu mâinile curate*). Întrucât acțiunea rapidă, încărcată de tensiune și suspans ar distra spectatorii de la reflecție, privând întâmplările de autenticitate. Criticii și-au îndreptat astfel atenția spre problema autenticității, mai ales cu privire la „cadavrele frumos stivuite”<sup>958</sup> ale comuniștilor în urma Masacrului de la Viraga (Jilava), și pe deasupra, la lipsa de credibilitate a momentelor de acțiune și urmărire și a scenelor cu cascadorii care nu au putut fi salvate mereu prin autoparodiare sau situații comice.<sup>959</sup>

---

<sup>957</sup> A se vedea și Institutul Medico-Legal „Mina Minovici”, împrejurimile bisericii și cimitirului „Crângași” care apar în filmul *Duelul* sau alte clădiri distruse în urma sistematizării, în: Vasilescu, Până la capăt, 2011. pp. 210-211.

<sup>958</sup> „Dar cadavrele frumos stivuite în cadrul cinematografic pun pentru câteva momente la îndoială autenticitatea povestirii.” în: „Un comisar acuză” - un film polițist, dar și de psihologie, un film politic, dar și de «suspense»...”, Alice Mănoiu, Cinema, aprilie 1974, în: Nicolaescu, Viață, destin și film, pp. 124-127, aici: p.124.

<sup>959</sup> „Un comisar acuză” - un film polițist, dar și de psihologie, un film politic, dar și de «suspense»...”, Alice Mănoiu, Cinema, aprilie 1974, în: Nicolaescu, Viață, destin și film, pp.125-126; „Se poate muri și în picioare!”, Sanda Ghimpu, Cinema, mai 1974, *ibidem*, p. 127; cf. „Cu mâinile curate”, Mircea Alexandrescu, Cinema, nr. 11, 1972; ANF, Cmc.: „Cu mâinile curate”, Florica Ichim, România liberă, 30, nr. 8718, 3.11.1972, p. 2; „Cu mâinile curate”, Călin Căliman, Contemporanul, nr. 45, 3.11.1972, p.5; „Cu mâinile curate”, D. Costin, Scînteia, 42, nr. 9320, 4.11.1972; „Cu mâinile curate”, Alexandru Racoviceanu, Informația Bucureștiului, 20, nr. 5969, 6.11.1972.



Un argument similar s-a menținut totodată în cazul celui de-al doilea film, *Ultimul cartuș*, chiar dacă analiza critică a scenei lipsite de viață a mănăstirii a fost adesea însoțită de o evaluare pozitivă a scenelor dinamice de suspans.<sup>960</sup>

Justificând renunțarea la un limbaj cinematografic ritmat și la o acțiune spectaculoasă în favoarea unei abordări mai atente, psihologice a personajelor filmice, peliculele realizate de Manole Marcus au fost cu toate acestea atribuite indirect genului filmului de acțiune.<sup>961</sup> Deși aspectele politice au fost privite în permanență pozitiv, demnă de remarcat este deopotrivă evaluarea mai puțin pozitivă a limbajului cinematografic, acestor producții reproșându-li-se acțiunea lipsită de viață, un ritm lent, paloarea personajelor, iar regizorului chiar indiferență față de reprezentarea cinematografică.<sup>962</sup>

Tranziția ulterioară spre filmele lui Sergiu Nicolaescu în *Un comisar acuză* și *Revanșa* și limbajul cinematografic aferent, a readus discuția critică în jurul scenelor de violență ale genului de film cu polițiști și gangsteri, însă într-o notă diferită. Ușoara apropiere a comisarului Moldovan de ilegaliștii comuniști i-a conferit violenței din nou legitimitate.<sup>963</sup>

#### **3.4.4. Negocierea trecutului: receptarea și rezonanța filmului**

Succesul de durată al acestei serii a fost argumentat de Sergiu Nicolaescu, printre altele, prin momentul oportun al apariției sale. *Cu mâinile curate* a ajuns la public într-un moment în care filmele polițiste erau îndrăgite în toată lumea.<sup>964</sup> Formula promițătoare a succesului său în contextul dictaturii comuniste a constat în crearea unui film socio-politic în genul filmelor polițiste, de acțiune.<sup>965</sup> De altfel, succesul la public a fost atât de mare, încât această serie de filme își regăsește ecoul în societatea românească actuală. Unele replici din film, precum cea a legionarului Lăscărică: „Nu trage, dom' Semaca, sunt eu, Lăscărică!” sau a comisarului Miclovan: „Un fleac, m-au ciuruit” au rezistat în timp.

---

<sup>960</sup> Vezi: ANF, „Ultimul cartuș” - mapă de producție (în continuare: „ANF, Uc”): „Auf starke Effekte getrimmt. Die letzte Patrone - ein neuer Film von Sergiu Nicolaescu”, Gertrud Fernengel, Neuer Weg, 25, nr. 7488, 3.06.1973; „Ultimul cartuș”, Smaranda Jelescu, Steagul Roșu (București), nr. 7443, 7.06.1973; „Ultimul cartuș”, Dumitru Costin, Scînteia, nr. 9538, 13.06.1973; „Pe ecrane, un film românesc: «Ultimul cartuș»”, Șt. O. Mugur, Flacăra Iașului, 29, nr. 8320, 21.06.1973; „Ultimul cartuș”, Ștefan Oprea, Amica, 8, nr. 26, 29.06.1973.

<sup>961</sup> Vezi nota de subsol 922. Cf. și ANF, Capcana, D. Costin, Scînteia, XLIII, nr. 9755, 19.1.1974, ș.a.

<sup>962</sup> ANF, Consp.: „Conspirația”, Călin Căliman, Contemporanul, nr. 29, 13.07.1973; ANF, DT: „Depart de Tipperary”, Contemporanul, nr. 36, 1939, 31.08.1973; „Depart de Tipperary”, Steagul roșu, București, 25, nr. 7515, 31.08.1973; „Depart de Tipperary”, Ștefan Oprea, Cronica, VIII, 12.10.1973.

<sup>963</sup> ANF, Un comisar: „Un comisar acuză”, Florica Ichim, România liberă, XXXII, nr. 9161, 9.04.1974; ANF, Revanșa: „Revanșa”, Ecaterina Oproiu, România liberă, XXXVI, nr. 10.532, 6.09.1978; „Revanșa”, Magda Mihăilescu, Informația Bucureștiului, XXVI, 8.09.1978, ș.a.

<sup>964</sup> „Câteva secvențe cu Sergiu Nicolaescu”, Rodica Tott, Urzica, 31.1.1973, în: Nicolaescu, Viață, destin și film, p. 114.

<sup>965</sup> „Sergiu Nicolaescu: Cu gânduri curate...”, Mircea Alexandrescu, Cinema, iulie 1973, în: Nicolaescu, Viață, destin și film, pp. 117-124, aici: pp. 117-118.



Numărul de spectatori arată deopotrivă o mai mare predilecție pentru filmele de suspans ale lui Sergiu Nicolaescu decât pentru abordarea politizată a lui Manole Marcus. În timp ce *Cu mâinile curate* a avut un ecou maxim cu peste 7 milioane de spectatori (până în anul 2005), următoarele producții ale lui Sergiu Nicolaescu au fost vizionate de 5 până la 6 milioane de oameni, iar ultimul său film, *Duelul*, a avut cel mai mic număr, de aproape 5 milioane de spectatori. Dincolo de marea diferență de popularitate față de producțiile lui Sergiu Nicolaescu, filmele lui Manole Marcus demonstrează o evoluție abruptă. *Capcana*, cu aproape 4 milioane de spectatori, a avut un succes semnificativ la public spre deosebire de primele două filme ale sale, care, privite în ansamblu, au fost considerate un eșec. Între critica de film și succesul de public a existat o oarecare corespondență, redusă nu atât la popularitatea regizorilor, cât la cea a genului filmic.

Film <sup>966</sup>	Premiera	Spectatori până în 2005 (B. T. Ripeanu)	Spectatori până în 1989/2010 (Nicolaescu)	Spectatori până 2013
<i>Cu mâinile curate</i> (Sergiu Nicolaescu)	30.10.1972	7. 162. 551	7. 162. 559	7.162.552
<i>Ultimul cartuş</i> (Sergiu Nicolaescu)	28.05.1973	5. 521. 968	5. 521. 968	5.521.968
<i>Conspirația</i> (Manole Marcus)	10.07.1973	1. 969. 877	-	1.969.877
<i>Departé de Tipperary</i> (Manole Marcus)	20.08.1973	1. 820. 235	-	-
<i>Capcana</i> (Manole Marcus)	7.01.1974	4. 270. 776	-	4.270.776
<i>Un comisar acuză</i> (Sergiu Nicolaescu)	1.04.1974	6. 146. 991	6. 147. 015	6.146.991 (!)
<i>Revanșa</i> (Sergiu Nicolaescu)	4.09.1978	6. 359. 884	6. 359. 963 (!)	6. 359. 884 (!)
<i>Duelul</i> (Sergiu Nicolaescu)	15.6.1981	-	4. 944. 716	4. 944. 716
<i>Supraviețuitorul</i> (Sergiu Nicolaescu)		-	26. 575	26. 756

Revenind asupra producțiilor sale, Sergiu Nicolaescu a subliniat meritul propriu de a fi dezvoltat în România genul filmului polițist sub forma unui film istoric de aventură și de a fi construit prin comisarul Miclovan-Moldovan un „personaj legendar“, chiar dacă în reprezentarea trecutului recent a trebuit să facă des compromisuri, fie prin rolul exagerat al comuniștilor, evaluării regimului lui Antonescu sau din alte puncte de vedere opuse celor proprii.<sup>967</sup> Fără vreo limitare de natură politică sau economică, Nicolaescu a finalizat seria *Comisarul* la 19 ani de la revoluție. În filmul *Supraviețuitorul* – intitulat astfel datorită celei de-a treia readuceri la viață a comisarului – este vorba despre uciderea Zarazei, o femeie romă celebrată în cântecele perioadei interbelice. Comisarul Moldovan, care la fel ca și corespondentul său în realitate Gheorghe Cambrea, a fost eliberat din închisoare după 15 ani, își amintește de acest incident în timpul unui joc de ruletă rusească, aducând în

<sup>966</sup> Cf. Ripeanu, *Filmat în România*, Vol. 2, p. 50/ 72/ 61/ 62/ 59/ 99/ 194-195; Nicolaescu, *Viață, destin și film*, p. 93/ 98-99; „Spectatori film românesc“ in: <http://cnc.gov.ro/wp-content/uploads/2014/12/Total-spectatori-film-romanes-l-31.12.2013.pdf>, (19.10.2015).

<sup>967</sup> Cf. <http://sergiunicolaescu.ro/filme-lung-metraj-un-comisar-acuza-1974/> și <http://sergiunicolaescu.ro/filme-lung-metraj-revansa-1978/>, (1.07.2015).



prezent persoanele implicate atunci. În ciuda producției costisitoare și a mediatizării intense, eroul comisarului Moldovan s-a lovit însă după 1989 de un interes redus din partea spectatorilor, spre deosebire de seriile anterioare. Scăderea generală a publicului de cinema în România postcomunistă poate fi adusă ca explicație, în condițiile în care *Supraviețuitorul* s-a clasat în anul 2008 pe primul loc printre filmele românești.<sup>968</sup>

Atât în mediul cinematografic, cât și în politică, Sergiu Nicolaescu a rămas în continuare o persoană controversată, un regizor politic care a realizat nu doar filme politice, ci a știut totodată cum să ocolească puterea politică. Libertatea creației artistice și-a câștigat-o parțial prin negocierea de coproducții și contracte de prestări servicii cu companii de producție cinematografică din străinătate. Pe lângă coproducțiile realizate, implicarea regizorului în negocieri cu companii occidentale a fost consemnată deopotrivă în dosarele Securității. Pe de-o parte, notele informative indicau întârzierile în procesul de producție, iar pe de alta, rapoartele ofițerilor Securității consemnau pericolul intrării sale în contact cu persoane străine, lipsite de încredere.<sup>969</sup> S-au semnalat, de asemenea, producțiile sale monumentale costisitoare, care au defavorizat adesea implementarea altor proiecte cinematografice. Puterea sa decizională a provocat, în general, conflicte în breasla cineaștilor, aceste conflicte de interese – supravegheate și consemnate de către Securitate atât în dosarele de urmărire individuală, cât și în dosarele-problemă – au fost atribuite deopotrivă Asociației Cineaștilor, care, așa cum afirmase regizorul mai târziu, nu a creat un climat comun, ci s-a preocupat de controverse dincolo de creația artistică.<sup>970</sup> Într-un plan de acțiune pentru „urmărirea informativă” se semnalase în mod explicit „poziția și prestigiul” regizorului în contextul prevenirii unor posibile „fapte antisociale.”<sup>971</sup> De asemenea, într-o notă informativă se raportează performanțele înalte atinse de Sergiu Nicolaescu datorită concesiilor din partea conducerii Studioului, producțiile sale fiind astfel cruțate de verificarea subînțeleșurilor și structurii filmice, practică pe atunci și care dura ore întregi. Nota descrie în continuare că regizorul, în ciuda orientării sale ideologice corespunzătoare, creează o atmosferă tensionată în rândul artiștilor din cauza spiritului său

---

<sup>968</sup> Vezi: Nicolaescu, *Viață, destin și film*, p. 100.

<sup>969</sup> Cf. CNSAS, Dosar I 372, vol. 1: Raport cu propunere de luare în lucru în cadrul D.U.I. a numitului Nicolaescu Sergiu, 13.5.1982, p.1; Nota, 29.10.1979, p. 13; Nota, 12.7.1983, pp. 53-54, ș.a.

<sup>970</sup> „Sergiu Nicolaescu: Cu gânduri curate...”, Mircea Alexandrescu, *Cinema*, iulie 1973, în: Nicolaescu, *Viață, destin și film*, p. 123. Conflictele între cineași au fost înregistrate în rapoartele Securității. A se vedea în acest sens: CNSAS, Dosar Nr. I 380, vol.1, Notă, 15.1.1977, p. 17; Notă, 22.12.1977, pp. 40-41; Notă cu privire la regizorul Sergiu Nicolaescu, 15.2.1978; Nota, 15.6.1978, p. 59; Raport informativ, 3.7.1978, p. 60; cf. CNSAS, Dosar Nr. I 372, vol. 1, Notă, 3.10.1980, pp. 22-23, ș.a.

<sup>971</sup> CNSAS, Dosar I 380, vol. 1, Plan de măsuri în dosarul de urmărire informativă ce privește pe numitul Nicolaescu Sergiu, regizor de film, 6. 01. 1978, pp. 1-2.



competitiv și mai ales a condițiilor de lucru din mediul cinematografic.<sup>972</sup> O altă notă la dosar face referire la seria *Comisarul*, al cărei conținut politic este mascat sub forma spectaculosului. Prin această abordare, regizorul primise aprobarea conținutului privind lupta comuniștilor, oferind publicului „spectacolul.”<sup>973</sup> Faptul că scenele cu împușcături au fost privite într-adevăr critic reiese mai târziu din înregistrarea unei conversații dintre Sergiu Nicolaescu și Constantin Pivniceru, Directorul general al Centrului de producție cinematografică „București” și director-adjunct al Centralei „Româniafilm”, despre C.C.E.S., care în urma unui discurs al „Șefului” (probabil N. Ceaușescu), a decis eliminarea tuturor filmelor de aventură sau filmelor conținând „scene cu împușcături” din întregul plan tematic al anului următor (1981), creând astfel panică în rândul regizorilor.<sup>974</sup> În realitate i se reproșase de mai multe ori C.C.E.S. că ar fi luat măsuri preventive, din nesiguranță. Regizorul a fost pus chiar sub presiunea Directorului Casei de filme 5, Dumitru Fernoagă, să opereze împreună cu scenaristul Vintilă Corbul modificări la filmul său, întrucât apăruseră probleme din cauza scenelor cu schimb de focuri.<sup>975</sup>

Mediul cinematografic a fost marcat, în cele din urmă, de mai multe lupte pentru putere în care s-a implicat Sergiu Nicolaescu și în care a reușit să se impună, lupte orientate mai puțin spre libertăți artistice, cât spre privilegii economice și politice, precum și spre interese individuale, manifestându-se atât printre cineaști sau grupuri de cineaști, cât și între instituțiile de producție (Centrul de Producție Cinematografică „București”), de reprezentare (ACIN) și control (CCES). Asupra acestor procese de negociere dintre cineaști și funcționarii de cultură și partid se va reveni în următorul capitol, în urma analizei producțiilor cinematografice din anii '80.

În primul deceniu al carierei sale, mai precis în anii '70, Sergiu Nicolaescu crease, totuși, un amplu repertoriu de filme politice, îndeosebi pe temă istorică, a căror direcție naționalist-patriotică este recognoscibilă prin subiect, universul personajelor, până la forma de reprezentare și dialog.<sup>976</sup> Asocierile aferente cu național-comunismul românesc sunt contestate ulterior de acesta prin dublarea filmelor sale și succesul său la public.<sup>977</sup> Cu

<sup>972</sup> CNSAS, Dosar I 380, vol. 1, Notă cu privire la Sergiu Nicolaescu, Nr. 006/FN/15.02.1978, pp. 47-48.

<sup>973</sup> CNSAS, Dosar I 372, vol. 1, Notă, p. 15.

<sup>974</sup> CNSAS, Dosar I 372, vol. 2, Notă, 16.09.1980, pp. 52-62.

<sup>975</sup> „[...] că se trage cu pistolul [...] și toată problema este să nu imităm pe alții.” în: CNSAS, Dosar I. 372, vol. 2, pp. 63-64. Este vorba probabil despre ultimul film din serie: *Duelul*.

<sup>976</sup> Filme istorice: *Dacii* [*Les Guerriers*, România/ Franța, 1967]; *Bătălia pentru Roma* [Co-Regie cu Robert Siodmak, 1968], *Mihai Viteazul* [1971], *Nemuritorii* [1974], *Pentru patrie* [1978], *Capcana mercenarilor* [1981]; *Ziua Z* [1985]; *Noi, cei din linia întâi* [1986]; *Francois Villon* [Franța/ Germania/ Italia, 1987]; *Mircea* [1989]. A se vedea toată filmografia în: Nicolaescu, Viață, destin și film, pp. 178-189.

<sup>977</sup> Nicolaescu, Viață, destin și film, p. 32.



toate acestea, filmele-comandă dublate pot fi atribuite mai puțin, sau nu doar unei reprezentări nesatisfăcătoare, ci mai degrabă ideii că epopeile eroice care aveau să susțină direcția ideologică a partidului nu puteau fi realizate sub forma unor coproducții cu actori străini.<sup>978</sup> În ciuda afirmației regizorului, conform căreia subiectele istorice ar fi fost limita maximă a compromisurilor în creația sa cinematografică,<sup>979</sup> caracterul de masă al filmelor sale monumentale și contextul politic în care au apărut, nu au făcut altceva decât să adâncească modul de lectură național-comunist.

---

<sup>978</sup> Vezi controversele în jurul filmului monumental *Mihai Viteazul* [1971] realizat de Sergiu Nicolaescu în: Rîpeanu, *Filmat în România*, Vol. 2, p. 25.

<sup>979</sup> Nicolaescu, *Viață, destin și film*, p. 59.



### 3.5. Reconfigurarea construcțiilor realității (*Wirklichkeitskonstruktionen*) și noile mecanisme de control

#### 3.5.1. Construcțiile trecutului sub dezideratul succesului de public:

##### *toposul luptătorului în rezistență*

Cinematografia anilor '70 a permis în ambele țări o reprezentare mai diferențiată a toposului luptătorului comunist în rezistență, presupunând totodată o accentuare a confruntării cu trecutul atât din perspectiva conținutului cât și din cea estetică. În RDG, abordarea complexă a subiectului grupării de rezistență în jurul lui Arvid Harnack și Harro Schulze-Boysen a dus inițial la o extindere ideatică a toposului, redusă însă treptat la unilateralitatea rolului conducător al personajelor comuniste. Marele proiect devenise obiect al negocierii mai degrabă între funcționarii de partid și Stasi, în timp ce respectarea instrucțiunilor de conținut și hiperbolizarea semnificațiilor lor politice de către regizorul Horst E. Brandt au evidențiat ambițiile sale motivate tehnic (v. analiza *KLK an PTX*).

Apariția filmului *Mama, ich lebe*, s-a dovedit în schimb mai complexă, întrucât aici s-a evidențiat nu doar discrepanța dintre confruntarea autobiografică, reflexivă a autorilor cu trecutul recent și intențiile funcționarilor decidenți de a pune accent pe conținutul politic al prieteniei germano-ruse, ci și discrepanța dintre modelele realității (*Wirklichkeitsmodelle*) transmise cinematografic și comprehensiunea trecutului în rândul spectatorilor tineri. Însă tocmai supradimensionarea politică, concretizată prin intervenția dură în strategia de popularizare a filmului, căreia Konrad Wolf i s-a opus în mod vădit, a cauzat atitudinea de respingere a spectatorilor față de această producție cinematografică. Discrepanța dintre producția și receptarea filmului a ilustrat astfel o discrepanță tot mai profundă între memoria culturală și cea comunicativă, acestea fiind îmbinate prin intervenția coercitivă a politicii memoriei (v. analiza *Mama, ich lebe*).

În mediul cinematografic românesc s-a conturat o evoluție vădit diferită, însă la fel de amplă. Nemulțumirea funcționarilor de partid față de abordarea luptei comuniste în rezistență, necentrată pe evenimente și personaje paradigmatic<sup>980</sup>, nu a determinat – în mod paradoxal – extinderea tematică a toposului, ci o modificare clară a formatului. Regizori ca Manole Marcus și Francisc Munteanu au creat o ruptură în confruntarea lor prevalentă cu trecutul. În timp ce Francisc Munteanu s-a îndreptat spre filmele de divertisment (v. seria *Pistruiatul*, asupra căruia se va reveni), Manole Marcus a supus în

---

<sup>980</sup> Vezi: ANIC, Fond CC al PCR - Cancelarie, Dosar Nr. 106/1968, Probleme actuale ale filmului artistic și ale difuzării de lung metraj, 22.6.1968, pp. 86-113, aici: pp. 90-91.



mod excepțional toposul luptătorului în rezistență unei estetizări profunde, care să permită, prin revelarea spațiului oniric și al amintirii, introspecția personajelor filmice – private în continuare de corespondența în realitate<sup>981</sup> – pentru ca în cele din urmă să adopte din nou o abordare supradimensionată politic în seria de filme *Comisarul*. Interacțiunea dintre politică și divertisment a fost propulsată cu precădere de regizorul Sergiu Nicolaescu, care, în calitate de persoană cu influență politică, a venit în întâmpinarea nu doar a politicii național-comuniste a lui Nicolae Ceaușescu, ci și nevoii de divertisment a spectatorilor. Dincolo de părțile filmului realizate de Manole Marcus, care au rămas în umbră, Sergiu Nicolaescu a marcat în mod semnificativ seria *Comisarul*, continuând construcția personajului simpatic al comisarului Moldovan/ Miclovan de-a lungul anilor '70 și până în perioada postcomunistă. În ciuda vocilor critice, acesta a plasat conflictul politic dintre legionari și structura de putere existentă, implicând deopotrivă personaje de orientare comunistă într-un format specific filmului de acțiune sau cu gangsteri, al scenelor cu împușcături și al celor de urmărire. Această abordare a permis crearea acelor asocieri care, prin gradul diferit de ficțiune, au putut face referire la structura de putere existentă (fie prin mesaje precum cel al „mâinilor curate“ ale Securității sau al incriminării legionarilor).

Pe lângă extinderea ideatică asupra grupării de rezistență eterogene *Rote Kapelle*, unde reprezentarea rezistenței revine asupra rolului conducător al partidului comunist, renunțând însă la incriminarea social-democraților și altor dizidenți, toposul luptătorului în rezistență a fost subordonat în toate filmele analizate unei negocieri stilistice: prin filmarea pe 70mm, prin viziunea introspectivă, reflexivă în *Mama, ich lebe* și *Canarul și viscolul*, iar în cele din urmă prin formatul de divertisment specific filmului de acțiune în seria *Comisarul*.

Dacă se aruncă o privire asupra discursului vizual în filmele analizate până acum, extinderea ideatică și stilistică a toposurilor se poate analiza în mod diferențiat, într-un cadru temporal mai amplu. Luptătorii comuniști în rezistență și-au putut asuma, în funcție de contextul social și politic al producțiilor cinematografice și al nevoii de personaje identitare, diferite roluri sociale, limitându-se inițial la personaje ilustrând muncitori sau cadre și la deținuți politici, iar mai apoi variind până la intelectuali, soldați în Wehrmacht/prizonieri de război, șomeri, dizidenți sau chiar marginalizați. Această transformare a marcat totodată tranziția de la o rezistență activă, condusă ofensiv și parțial armată în sensul sacrificării („sacrificium“) pentru o idee politică, la o rezistență pasivă,

---

<sup>981</sup> Lipsa materialelor auxiliare au împiedicat și în acest caz reconstituirea procesului de negociere între regizor și funcționarii politici din perioada producției filmice. Existența anumitor libertăți de creație poate explica la nivel contextual apariția unui asemenea film, în pofida criticii din presa vremii, dar nu poate motiva în întregime ruptura stilistică a regizorului.



defensivă în sensul de „victimă”<sup>982</sup>, viziune marcată la rândul ei de o reprezentare introspectivă, de o focalizare interioară a personajelor filmice. Transformarea a fost așadar sprijinită de trecerea de la un limbaj cinematografic bazat pe focalizarea exterioară la unul centrat spre interior, unde cel din urmă consolidează nu atât o proximitate de identificare spectatori-personaje (*identifikatorische Nähe*), cât o receptare care distanțează, înstrăinează (*Verfremdung*).

Totodată, toposul luptătorului comunist în rezistență a fost inițial marcat – în ambele țări – de eroi colectivi ducând lupta de rezistență sub îndrumarea și organizarea partidului comunist. Treptat, acești eroi colectivi trec nu atât la eroi individuali cât la cupluri de personaje sau eroi individualizați, a căror inserare în *grand narratives* a fost însă continuată. Acțiunile lor conspirative variază de la diseminarea manifestelor, la discursuri politice în public sau în cercuri restrânse, greve și acțiuni de sabotaj și până la spionaj. Remarcabilă este de asemenea poziția acestor personaje față de lupta în rezistență, care, în reprezentarea introspectivă, lasă să se întrevadă ambiguități și contradicții. Întrucât tocmai conflictul dintre sfera privată și publică face ca sentimentele de teamă, procesele de conștiință, suspiciunea, trădarea și alte slăbiciuni să apară drept trăsături de caracter specifice antieroului (a se vedea *Mama, ich lebe*, *Valurile Dunării*, *Duminică la ora 6*, *Canarul și viscolul*. Se pot menționa de asemenea *Dein unbekannter Bruder* și *Să mori rănit din dragoste de viață*, asupra cărora se va reveni).

Acțiunea sau personajele filmelor dezvăluie adesea o corespondență în realitate sau elemente biografice, potențate până la urmă și de mărturiile contemporanilor, aspect ce se remarcă în cazul producțiilor DEFA. Astfel, strategiile de autenticizare se pot recunoaște din două puncte de vedere: pe de-o parte prin corespondența în realitate de natură biografică, cum se întâmplă în *Ernst Thälmann* sau *Die Rote Kapelle*, iar pe de altă parte, prin prelucrarea autobiografică a trecutului de către Konrad Wolf și Wolfgang Kohlhaase în *Mama, ich lebe* (respectiv *Ich war 19*), de Bruno Apitz în *Nackt unter Wölfen* și, după cum se va putea vedea mai târziu, de Günther Rücker în *Hilde, das Dienstmädchen*.

Pe lângă diversitatea tematică și strategiile de autenticizare, aspectul internațional vs. național al luptei în rezistență reflectă o altă deosebire ideatică în construcția acestor toposuri în cele două țări. Aspectul internațional justificat prin divizarea Germaniei și „problema germană” complicată se concretizează în reprezentările DEFA prin rezistența

---

<sup>982</sup> A se vedea diferențierea semantică a conceptului de „Opfer” între „sacrificiu” și „victimă” la Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: C.H. Beck, 2006, pp. 72-74.



din Franța, Războiul Civil spaniol și brigăzile internaționale, prin prizonierii polonezi și sovietici de la Buchenwald, luptătorii cehi în rezistență și eliberarea regiunii Sudeților sau prin implicarea prizonierilor germani de război în Comitetele antifasciste. Acest discurs a luat o direcție opusă în România, întrucât reprezentarea cinematografică inițială a „eliberării” sovietice, „înfrățirii româno-sovietice”, precum și, într-o mică măsură, a partizanilor sârbi (*Duios Anastasia trecea*, 1979), a fost abandonată încă din perioada lui Gheorghe Gheorghiu-Dej în favoarea unei interpretări naționale. Ilegaliștii străini pe teritoriul României sau rezistența dincolo de granițele țării nu apăruseră în producțiile românești.

Pe de altă parte, în ce privește rolurile sociale, reprezentarea ilegalistilor în filmele românești s-a limitat în mare parte la anonimitatea muncitorului sau a studentului UTC,<sup>983</sup> fără vreo corespondență în realitate, acțiunea filmelor fiind însă plasată în contextul acelor mișcări sociale care au fost revendicate ulterior de propaganda comunistă: grevele muncitorilor feroviari de la Grivița (1933), grevele minerilor de la Lupeni (1929), venirea la putere a legionarilor sau evenimentele de la 23 august 1944. În cele din urmă, în cazul României s-a putut recunoaște o tendință spre ficționalizare cu atât mai evidentă cu cât experiența imediată a trecutului reprezentat nu a fost adresată în momentul producției filmelor.<sup>984</sup> Toposul luptătorului în rezistență se alătură mai degrabă altor personaje eroice ale istoriografiei comuniste – cum este cazul conducătorilor daci Burebista și Decebal sau domnitorilor Mihai Viteazul sau Mircea cel Bătrân – așadar unui discurs eroizant, menit să consolideze cultul personalității lui Nicolae Ceaușescu.<sup>985</sup> Spre deosebire de RDG, transformările acestuia de-a lungul timpului au fost mai mult de natură stilistică, vizând modul de reprezentare, decât ideatică, privind conținutul. În consecință, viziunea introspectivă, metaforică asupra rezistenței s-a remarcat încă în anii '60, odată cu filmul lui Lucian Pintilie, *Duminică la ora 6*, care însă nu a fost asociată direct cu renunțarea la lupta activă în rezistență, ci mai degrabă a plasat narațiunea filmică pe un plan secundar, folosindu-se de mijloacele cinematografice în vederea direcționării informației

---

<sup>983</sup> Excepție fac ofițerul Toma aflat sub acoperirea rolului de marinar în *Valurile Dunării*, fostul acrobat de circ N. Sarca în *Să mori rănit din dragoste de viață*, personaj asupra căruia se va reveni în analiza de film, dar și comisarul Roman sau comisarul Miclovan/ Moldovan, simpatizant al comuniștilor, din seria *Comisarul*.

<sup>984</sup> S-a putut identifica în acest sens o singură excepție, în care Nicolae Ceaușescu îndeamnă în mod explicit consultarea foștilor ilegalști de către generația tânără de cinești pentru a se evita în acest fel inadvertențele (!) istorice; în: ANIC, Fond CC al PCR - Cancelarie, Dosar Nr. 61/1977, Protocol Nr. 16 al ședinței Comitetului Politic Executiv din ziua de 24 mai 1977, p. 83. Se pot remarca și câteva referiri izolate la rolul de foști ilegalști al unor dramaturgi (ex. Ion Mihăileanu), însă nici acestea nu pot indica o confruntare (auto)biografică cu trecutul în cadrul producției cinematografice.

<sup>985</sup> Vezi: „Eroi au fost, eroi sînt încă”, *Cinema*, nr. 8, 1984, pp. 6-7.



(*Informationslenkung*).<sup>986</sup> Însă acest limbaj cinematografic menit să inducă spectatorilor acea distanțare critică, reflexivă, a fost privit ca atare de politica oficială a memoriei, fiind completat de un alt format, menit să aducă acest topos mai aproape de spectatori prin serii de filme creând obiceiuri de vizionare, dar și personaje simpatice, bazate pe divertisment. Faptul că aceste serii de filme nu și-au pierdut popularitatea după perioada comunistă și că vechile obiceiuri de vizionare necritice au rămas fixate poate fi atribuit acestui format al divertismentului, care prin utilizarea diferitelor forme de comic și scenelor de acțiune a încercat să distragă atenția de la trecut.

### 3.5.2. *Eficiența de masă a producției culturale:*

#### *înscenarea puterii și național-comunismul românesc*<sup>987</sup>

Transmiterea cinematografică acelor construcții ale trecutului care veneau în întâmpinarea spectatorilor prin personaje individualizate, simpatice, precum și prin extinderea formelor de expresie cinematografică sau prin dezvoltarea tehnologiei s-a desfășurat într-un context cultural-politic în care producția și comunicarea culturală au fost plasate sub primatul eficienței de masă (*Massenwirksamkeit*) și în consecință al ritualurilor. Noile forme ale legitimării politice și consolidării puterii trebuiau să preia un caracter popular, participativ, apropiat de societate.<sup>988</sup>

O abordare eficientă în transmiterea culturii a vizat ideologizarea așa-numitelor bunuri de consum culturale prin care s-a facilitat un acces mai voalat la populație. Prin termenul „comunism consumist” Ion Manolescu a adus în discuție „consumul de ideologie comunistă”, făcând referire și la filmele de acțiune realizate de Sergiu Nicolaescu și aprobate după „Tezele din iulie”.<sup>989</sup> Această îmbinare a producției culturale cu politicul a reprezentat un avantaj atât pentru publicul dornic de divertisment, cât și pentru partid, întrucât astfel se obținea o diminuare doar aparentă a discursului politic. Extinderea ideologică a comunismului orientat spre consum s-a dovedit inițial prin „patriotismul

---

<sup>986</sup> Se pot menționa aici atât *Duminică la ora 6* cât și *Să mori rănit din dragoste de viață* în regia lui Mircea Veroiu – asupra căruia se va reveni în analiza de film – drept producții care prin direcționarea informațiilor (*Informationslenkung*) situează lupta activă în rezistență într-un plan secundar, evitând în mare parte acele grand narratives. Rezistența pasivă se poate remarca îndeosebi în filmul *Canarul și viscolul*.

<sup>987</sup> Acest subcapitol se bazează parțial pe capitolul „Kulturpolitik im kommunistischen Regime” (Politicile culturale în regimul comunist) din lucrarea de masterat: Antonela Gyöngy, *Filmische Erinnerung an das Leben im Kommunismus*, 2011, Facultatea de Studii Europene, Universitatea Babeș-Bolyai și pe articolul Antonela Gyöngy, *Filmische Erinnerung und der rumänische Nationalkommunismus. Die Rolle des kulturellen Gedächtnisses bei der Konsolidierung eines hybriden Regimes*, Donau-Institut Working Paper No. 13, Budapest, 2013.

<sup>988</sup> Cf. Lavinia Beta, *Psihologie politică. Individ, lider, mulțime în regimul comunist*, Iași: Polirom, 2001.

<sup>989</sup> Vezi: Manolescu, *Comunismul la „pachet”*, în: Cernat (et al.) (Ed.), *Explorări în comunismul românesc*, vol. 1, pp. 281-310.



pacifist“ al lui Ceaușescu, prin atitudinea sa de respingere față de invazia trupelor sovietice în Cehoslovacia și mai apoi prin național-comunismul inaugurat îndeosebi în urma vizitei în China și Coreea de Nord.<sup>990</sup>

„Tezele din iulie“ au reprezentat un moment de cotitură, întrucât nu au determinat doar o înăsprire a politicilor culturale, ci au lăsat totodată să se dezvolte național-comunismul ca formă hibridă de legitimare politică<sup>991</sup> sau „națiunea socialistă“ – cum a numit-o Nicolae Ceaușescu. În acest sens, nu doar cauzele interne au jucat un rol determinant, ci și discursul politic al titoismului sau al neo-stalinismului maoist, servind drept influențe externe, diferite de modelul sovietic.<sup>992</sup> Reîntoarcerea la naționalism trebuia să definească societatea românească drept un tot unitar, pe de-o parte subordonat statului, iar pe de alta, izolat de alte țări.<sup>993</sup> Istoriografia trecută până în acel moment sub tăcere a fost reluată și redirecționată pe calea doctrinei marxist-leniniste. Întrucât prezentificarea inerentă discursului naționalist al secolului al 19-lea și mai cu seamă celui din perioada interbelică a lăsat să apară datorită unei interpretări naționaliste și social-conflictuale, contradicții și ambivalențe, care însă în practică au fost fie ignorate, fie abolite.<sup>994</sup> Instabilitatea reprezentării de sine a socialismului s-a putut remarca prin tranziția de la o viziune internaționalistă la o comprehensiune profund naționalistă, întrucât astfel, lipsurile socialismului, răstălmăcite deja în discursul oficial, nu au fost doar voalate, ci au fost înlocuite totodată prin potențarea funcției reprezentative a lui Nicolae Ceaușescu și prin cultul personalității sale. Acest curs care a dus până la urmă la un regim politic hibrid, legitimându-se prin supradimensionări mitice, a accentuat, datorită contradicțiilor sale, discrepanța dintre discursul politic și realitatea socială. În această perioadă au apărut acele mituri politice fondatoare și narațiuni ale continuității, care variau de la conducătorii daci, la voievozii medievali până la (precursori ai) eroii(lor) revoluționari și în cele din urmă la „omul nou“, având menirea să evidențieze pe de o parte faptele eroice și realizările naționale săvârșite încă din acele epoci, iar pe de alta, să creeze o legătură cu cultul

---

<sup>990</sup> *Ibidem*, p. 286.

<sup>991</sup> Comunismul național ca formă hibridă a legitimării politice a fost tratat în legătură cu epopeea *Mihai Viteazul* în: Antonela Gyöngy, *Filmische Erinnerung und der rumänische Nationalkommunismus. Die Rolle des kulturellen Gedächtnisses bei der Konsolidierung eines hybriden Regimes*, Donau-Institut Working Paper No. 13, Budapest, 2013.

<sup>992</sup> Vezi: Steliu Lambru, *Națiunea și canonul istoriografic oficial în „epoca de aur“: construcția conceptului de „națiune socialistă“*, în: Alexander Rubel/ Cătălin Turliuc (Ed.), *Totalitarism: ideologie și realitate socială în România și RDG*, Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza“, 2006, pp. 177-179.

<sup>993</sup> Vezi: Boia, *Istorie și mit în conștiința românească*, 2011, p. 132.

<sup>994</sup> *Ibidem*.



personalității lui Nicolae Ceaușescu, sugerând în al treilea rând așa-numitul protocronism, superioritatea culturală a României.<sup>995</sup>

În acest sens, filmele istorice despre daci și romani, conducători medievali și luptători revoluționari aveau menirea de a consolida miturile politice și identitatea națională. Transpunerea cinematografică a „istoriei monumentale” (Nietzsche), plasată într-un context genealogic, ca narațiune a continuității era prezentată în revista *Cinema* sub forma unor benzi de imagini.<sup>996</sup> Pentru aniversări și comemorări se comandau producții culturale din diverse domenii.<sup>997</sup> Oamenii de cultură și istoricii au fost în cele din urmă acei formatori de opinie care au contribuit în mod semnificativ la dimensiunea mitică a național-comunismului românesc,<sup>998</sup> și care, plasați între reminiscentele realismului socialist și un trecut monumental au sprijinit prin creația culturală și istoriografie acest discurs politic hibrid și, astfel, hibridizarea memoriei culturale.

Noile politici culturale, precum și cultul personalității lui Ceaușescu au fost întărite prin evenimente cu caracter de masă. Cultura tineretului a fost mobilizată prin spectacolul lirico-muzical „Cenaclul Flacăra”, organizat în diverse orașe între 1973-1985. În domeniul cinematografic a avut loc din 1977 Festivalul de Film pentru Tineret de la Costinești, deși acesta nu a corespuns în întregime dezideratului politic. De asemenea, „Cântarea României” inițiată în 1976 a avut un caracter competitiv, mobilizator și a implicat toate întreprinderile și industriile la nivel local sau național.<sup>999</sup> Îmbinarea activităților amatoricești și profesionale au servit întâi de toate venerării comune a lui Ceaușescu și a realizărilor comuniste.<sup>1000</sup> Pe de altă parte, această „chestiune de organizare și perspicacitate”, cum a numit-o Ceaușescu la acea vreme, a dus la izolarea sa de restul

---

<sup>995</sup> Vezi: Alexandru Zub, Mituri istoriografice în România ultimei jumătăți de secol, în: Lucian Boia (Ed.), Miturile comunismului românesc, București: Nemira, 1998, pp. 85-97, aici: pp. 93-94.

<sup>996</sup> „Eroi au fost, eroi sînt încă”, *Cinema*, nr. 8, 1984, pp. 6-7. Aici se înșiruiesc în ordine cronologică personaje precum Burebista, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul, Alexandru Lăpușeanu, Tudor Vladimirescu, producția cinematografică *Pentru patrie* și în final „eroismul în haine de lucru” din filmul *Puterea și Adevărul*.

<sup>997</sup> Vezi: Document Nr. 35 „1972, noiembrie 22-23. Plan de măsuri elaborat de Secția Propagandă a C.C. al P.C.R., stabilind prioritățile în domeniul artei, culturii și științei din România pentru perioada 1973-1980”, sursa: DANIC, fond C.C. al P.C.R. - Cancelarie, dosar 136/ 1972, f. 132-154, în: Alina Pavelescu, Laura Dumitru (Ed.), P.C.R. și intelectualii în primii ani ai regimului Ceaușescu (1965-1972), București: Arhivele Naționale ale României, 2007, pp. 333-346.

<sup>998</sup> A se vedea studiul realizat de Katherine Verdery, Compromis și rezistență: cultura română sub Ceaușescu, București: Humanitas, 1994.

<sup>999</sup> Despre procesul de mobilizare și ideologizare a maselor prin acest festival a se vedea: Dragoș Petrescu, 400.000 de spirite creatoare «Cântarea României» sau stalinismul național în festival, în: Lucian Boia (Ed.), Miturile comunismului românesc, Vol. 2, 1977, pp. 115-126. Despre cultura festivă din România a se vedea: Sanda I. Ducaru, „Religia cincinală”. Funcțiile sărbătorilor comuniste, în: Lucian Boia (Ed.), Miturile comunismului românesc, vol. 1, 1995, pp. 172-180.

<sup>1000</sup> La baza acestor evenimente culturale se aflau două mituri politice: românii ca scriitori și făuritori conștienți ai socialismului; în: Petrescu, 400.000 de spirite creatoare, p. 118.



membrilor de partid,<sup>1001</sup> astfel încât întreaga criză economică și socială a ultimilor ani ai regimului comunist a fost atribuită în cele din urmă persoanei lui.

Evenimentele de masă ritualizate și caracterul lor participativ nu au venit întotdeauna în întâmpinarea societății sau a creatorilor de cultură, însă măsura în care a existat o rezistență prin cultură este până în prezent un subiect controversat.<sup>1002</sup> Pe de-o parte, doar mișcarea lui Paul Goma și manifestarea sa prin Carta 77 a fost recunoscută drept rezistență, iar pe de alta, într-o accepție mai largă, s-au numărat și alte personalități culturale printre dizidenți, tocmai prin intransigența lor în creația culturală. În viziunea lui Daniel Barbu a fost vorba despre menținerea unei iluzii comode pentru cei de la putere, întrucât creația culturală românească a fost, totuși, un rezultat al cenzurii: „A face cultură nu a constituit o formă de rezistență, ci o participare la spațiul public comunist.”<sup>1003</sup> Aceste aprecieri și interpretări reflectă nu doar pretenția de recunoaștere a oamenilor de cultură, ci însăși ambivalența conceptului de rezistență, ce se apropie într-o anumită măsură de dezbateră privind noțiunile de „Resistenz“ și „Widerstand“ în cercetarea vest-germană a anilor 1970. (vezi capitolul IV.1., pp. 85-86). O interpretare diferită, în notă satirică a relației dintre intelectuali și partid o aduce Norman Manea prin referirea la personajul clovnului. Supus cenzurii, acesta își descrie atitudinea ambivalentă, greutatea de a lua o decizie poziționat între compromis, resemnare sau rezistență.<sup>1004</sup>

În ciuda migrației în interior a multor creatori de cultură, aceștia au fost văzuți, totuși, drept o amenințare latentă, astfel încât au fost expuși unei ideologizări și urmăririi preventive, îndeosebi în urma momentelor de cotitură fie naționale sau internaționale.<sup>1005</sup> Însăși restructurarea și, în cele din urmă, abolirea instituției oficiale de cenzură „Direcția pentru Presă și Tipărituri“ în anii '70 a fost însoțită de consolidarea altor instanțe de

---

<sup>1001</sup> Le Figaro, 24 august 1976 *apud* Gabanyi, Cultul lui Ceaușescu, p. 59.

<sup>1002</sup> Vezi dezbateră dintre Gabriel Liiceanu și Herta Müller (septembrie 2010) și dintre Andrei Pleșu și Adam Michnik (februarie 2011), în: Gabriel Liiceanu/ Herta Müller, When personal integrity is not enough, Monica Mircescu (trad.), 26.05.2011, în: <http://www.eurozine.com/pdf/2011-05-26-mullerliiceanu-en.pdf>, (24. 02. 2016).

<sup>1003</sup> „În ultimă instanță, «a face cultură» nu a constituit o formă de rezistență, ci una de participare, o participare la dinamica spațiului public comunist.” în: Daniel Barbu, Republica absentă. Politică și societate în România postcomunistă, București: Nemira, 1999, pp. 51-52.

<sup>1004</sup> Norman Manea, Despre clovni: dictatorul și artistul, București: Polirom, 2005, p. 78/ p. 82.

<sup>1005</sup> Structura oscilantă a aparatului politic este descrisă de Anneli Ute Gabanyi cu observația că după fiecare criză se organizau adunări generale cu scriitorii, ea enumerând așadar întâlnirea din noiembrie/decembrie 1968 în urma invaziei trupelor sovietice în Cehoslovacia, Conferința din mai 1972 ce întârea mini-revoluția culturală, Conferința din mai 1977 în urma cutremurului din același an și cazului Paul Goma în mișcarea pentru drepturile omului, iar în final Conferința din 1981 legată de criza din Polonia și consecințele politicii internaționale; în: Gabanyi, „Ein Sieg der Literatur. Zur Landeskonferenz der rumänischen Schriftsteller“, Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa, Heft 7, pp. 176-181.



control, cum a fost cazul CCES, de controlul în interiorul instituțiilor culturale respective<sup>1006</sup> și nu în ultimul rând de o supraveghere mai vigilentă din partea Securității.

## **RDG**

Republica Democrată Germană s-a situat mai mult decât România sub semnul Războiului Rece, întrucât pe de-o parte, a întreținut legături mai strânse cu Uniunea Sovietică decât celelalte state din blocul de est, iar pe de alta, evoluția sa politică s-a desfășurat într-o relație de concurență directă și strictă delimitare față de Republica Federală. Chestiunea unificării celor două țări germane era în anii '70 deja decisă, tratatul fundamental (*Grundlagenvertrag*/ 1972) dintre RDG și Republica Federală Germană stabilizând relația politică dintre acestea. Odată recunoscută ca stat și de către Republica Federală, RDG își redefinise identitatea politică.<sup>1007</sup> Erich Honecker a negat la scurt timp după aceea existența continuă a unei națiuni germane unite (*deutsche einheitliche Nation*), întrucât istoria se pronunțase deja cu privire la problema națională. Odată cu dezvoltarea „statului german al muncitorilor și țăranilor“ (*Arbeiter- und Bauernstaat*) s-a concretizat un nou tip de națiune, „națiunea socialistă“ (*sozialistische Nation*). Cuvântul „deutsch“ trebuia să dispară,<sup>1008</sup> conceptul „antifascismului“ continuând în schimb să servească drept bază de legitimare a SED, devenind „formulă magică, preluând din ce în ce mai mult caracteristicile unui mit.“ (t.a./ „magische Formel, die immer mehr die Merkmale der Mythos annahm.“).<sup>1009</sup> Din acest motiv, el a devenit mai puțin obiectul proceselor de negociere marcate comunicațional, servind drept mit politic mai degrabă construcției memoriei culturale.<sup>1010</sup> Mitul de la Buchenwald poate fi adus astfel ca un exemplu elocvent, întrucât în acest caz, așa cum s-a arătat în analiza anterioară a filmului *Nackt unter Wölfen*, amintirile individuale inerente memoriei comunicative au fost fixate sub primatul memoriei culturale, al comprehensiunii oficiale unilaterale a trecutului și, într-un context mai larg, al strategiilor de ritualizare. Fostul lagăr de concentrare, care a funcționat mai apoi ca lagăr de internare sovietic pentru prizonierii de război și pentru membrii din opoziție a fost văzut acum ca „loc al rezistenței comuniste“, fapt simbolizat prin inaugurarea clopotniței (*Turm*

---

<sup>1006</sup> Vezi: Stenograma discuțiilor care au avut loc în cadrul ședinței de constituire a Consiliului de conducere al Direcției Generale a Presei și Tipăriturilor (11 iulie 1973), în: [http://www.procesulcomunismului.com/marturii/fonduri/mart65\\_89/declinul\\_cenzurii\\_comuniste.htm](http://www.procesulcomunismului.com/marturii/fonduri/mart65_89/declinul_cenzurii_comuniste.htm), (20.3.2016).

<sup>1007</sup> Vezi: Wolle, *Die heile Welt der Diktatur*, pp. 57-64.

<sup>1008</sup> Cf. Glaser, *Kleine deutsche Kulturgeschichte*, pp. 204-206; Edgar Wolfrum, *Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland: der Weg zur bundesrepublikanischen Erinnerung: 1948-1990*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999, pp. 296-303.

<sup>1009</sup> Glaser, *Kleine deutsche Kulturgeschichte*, pp. 170-171.

<sup>1010</sup> Vezi: Wolfrum, *Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland*, p. 147.



*der Freiheit*) în luna septembrie 1958, un ritual încorporat într-o serie de alte zile festive, comemorări și discursuri politice desfășurate cu participarea maselor.<sup>1011</sup>

Statul-SED se legitima nu doar prin recursul la istoria partidului sau prin prezentificarea trecutului în contextul așa-numitei „tradiții antifasciste“ („antifaschistische Tradition“), ci și prin construcțiile prezentului reduse la formula „socialismului real existent“ („real existierender Sozialismus“). Potrivit interpretării istoricului Stefan Wolle, „socialismul real existent“ reprezenta o dovadă în plus pentru lipsa unei legitimări din interior a statului, a cărui existență s-a bazat exclusiv pe ideologie, dat fiind că această deviză trădase o „atitudine defensivă față de utopie.“ (t.a./ „Verteidigungshaltung gegenüber der Utopie“).<sup>1012</sup> Socialismului real i-au aparținut ritualurile politice ca părți componente esențiale ale politicii culturale. Edgar Wolfrum recurge la aceste ritualuri, explicând că prin nenumăratele sărbători, comemorări, aniversări, reforme statale sau măsuri politice, statul SED a încercat să compenseze deficitul său de legitimitate prin reîntoarcerea la istorie și să politizeze populația prin simbolurile culturii festive, aici putând fi amintite: Ziua Eliberării din data de 8 mai, Ziua Întemeierii Statului RDG la data de 7 octombrie, Ziua Revoluției din Octombrie, precum și zilele comemorative ale personalităților istorice sau zilele dedicate diverselor categorii profesionale.<sup>1013</sup>

Faptul că diverse producții cinematografice au fost orientate adeseori în funcție de aceste ritualuri politice s-a putut constata deopotrivă în ultimele analize. Zilele festive și comemorative au fost văzute ca ocazie oportună pentru premiera filmelor, marcând astfel procesul de negociere dintre realizatorii de film și funcționarii de partid nu doar în sensul accelerării producției sau a conceperii conținutului, ci și în sensul supradimensionării politice a filmului în sine, atribuirii unei pronunțate semnificații politice, care putea fi percepută negativ de către spectatori și pe care cineștii încercau să o evite, așa cum a fost cazul lui Konrad Wolf în *Mama, ich lebe*. Atât *Mama, ich lebe* cât mai ales *KLK an PTX* au dispus de asemenea de ample și costisitoare campanii de popularizare care au apropiat filmele de cultura festivă și care au dus în cele din urmă la respingerea din partea publicului.

Aspecte ale culturii comemorative și festive au fost, pe de altă parte, reprezentate chiar în acțiunea filmelor pentru a evidenția corespondența în prezent și semnificația politicii memoriei. Astfel, în genericul de început al filmului *KLK an PTX* are loc schimbarea gărzii

---

<sup>1011</sup> Vezi *ibidem*, pp. 146-147.

<sup>1012</sup> Wolle, *Die heile Welt der Diktatur*, pp. 236-237.

<sup>1013</sup> Vezi: Wolfrum, *Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland*, p. 142.



NVA la memorialul victimelor fascismului, deși discuția pe marginea acestui subiect a fost mai amplă (a se vedea analiza filmului *KLK an PTX*).

Prin reiterarea pluri-mediatică și temporală a actelor festive se realizează nu doar o ritualizare a anului, ci și o adeziune generând loialitate între masă și liderii politici. Întrucât „locul central al demonstrațiilor politice de masă în socialismul de stat“ (t.a./ „zentraler Ort politischer Massendemonstration im Staatssozialismus“) a fost tribuna și „valul maselor“ („Strom der Massen“).<sup>1014</sup> Înscenări și ritualuri ale masei (*Masseninszenierungen und Massenrituale*) aveau rolul de consolidare a puterii sprijinindu-se, ca în celelalte state ale blocului de est, pe modelul sovietic deja dezvoltat în urma Revoluției din Octombrie 1917.<sup>1015</sup>

Nu în ultimul rând, parte integrantă a culturii festive a fost relația cu Republica Federală, luând în mare parte forma exagerărilor numerice și retoricii succesului (*Erfolgsrhetorik*).<sup>1016</sup> Din acest punct de vedere RDG se diferenția de celelalte state socialiste, înscenările puterii realizându-se deopotrivă cu privirea spre Germania de Vest, întrucât astfel se intenționa nu doar folosirea în mod demonstrativ a loialității și adeziunii maselor la SED, ci și compensarea complexului de inferioritate; aceste evenimente fiind considerate în schimb în vest adesea drept dovadă pentru pierderea legitimității politice a statului SED.<sup>1017</sup> Prin această legitimare spre exterior, RDG s-a diferențiat de strategiile de legitimare din România, îndreptate prin pronunțatul caracter naționalist îndeosebi spre interior și care având menirea – dincolo de semnalarea unei delimitări față de Uniunea Sovietică – de a susține cultul personalității lui Nicolae Ceaușescu prin simboluri naționale au dus în cele din urmă la un sistem de guvernare închis.

Dincolo de aspectul „ritualizării anului“,<sup>1018</sup> RDG arătase în anii '70 o deschidere politică față de evenimentele de masă internaționale, acestea putând fi considerate parte integrantă a legitimării spre exterior a statului. Aici intrau atât evenimente culturale cât și sportive, precum Festivalul Tinerilor și al Studenților din anul 1973, meciul de fotbal dintre FC Bayern München și SG Dynamo Dresden din același an, sau Festivalul cântecului politic (*Festival des politischen Liedes*) organizat în RDG, în cursul anilor '70 și

---

<sup>1014</sup> *Ibidem*, pp. 143-144.

<sup>1015</sup> Vezi *ibidem*. A se vedea despre mișcările de masă și structurile organizatorice ale regimurilor totalitare: Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, 13. Aufl., München: Piper Verlag, 2009.

<sup>1016</sup> Vezi *ibidem*, p. 146.

<sup>1017</sup> Vezi: *ibidem*, p. 146.

<sup>1018</sup> Vezi: *ibidem*, p. 142.



'80.<sup>1019</sup> Istoricii Stefan Wolle și Carsten Kretschmann constată faptul că, încă din momentele premergătoare acestor evenimente, deschiderea internațională declarată a statului-SED se dovedea a fi doar aparentă. Implicarea masivă a Stasi și a altor organizații de masă, formarea ideologică preventivă a FDJ, arestarea persoanelor aparținând unor categorii sociale considerate un factor potențial de tulburare, precum și imixtiunea sub acoperire a celor de la Stasi sub forma membrilor-FDJ printre tineri au fost doar câteva măsuri care au ascuns un sistem riguros de supraveghere și represiune, dincolo de deschiderea afișată la nivel oficial.<sup>1020</sup> Modul în care aceste evenimente culturale de masă au fost primite de public nu poate fi abordat ca subiect al prezentei analize.<sup>1021</sup> Reacția față de aceste forme de consolidare a puterii nu s-a manifestat printr-o nivelare socială, ci mai degrabă printr-o fragmentare a spațiului social în diferite segmente alternative (*Teilöffentlichkeiten*), care în anii '80, spre deosebire de cazul României, s-au transformat în segmente sociale de opoziție (*Gegenöffentlichkeiten*), sau chiar în subculturi, încercând o extindere a sferei de acțiune și o distanțare față de arogările de putere ale regimului SED. Pe lângă publicul creat de stat s-au format – după o categorizare realizată de istoricul Stefan Wolle – subsegmente publice ale spațiului artistic (*Halböffentlichkeiten der Künstler*), segmentul intern al aparatului (*interne Öffentlichkeit der Apparate*), segmentul public în jurul mass-media din vest, segmentul social „de aparență” acționând clandestin pe străzile lăaturalnice (*Scheinöffentlichkeit*), segmentul de opoziție al intelectualilor în anii '80 și segmentul social special (*Sonderöffentlichkeit*) în spațiul protejat al bisericii.<sup>1022</sup> Reacția organului de supraveghere Stasi față de această segmentare a spațiului social nu a întârziat să apară.

---

<sup>1019</sup> Cf. Wolle, *Die heile Welt der Diktatur*, pp. 164-167; Kretschmann, *Zwischen Spaltung und Gemeinsamkeit*, pp. 97-101.

<sup>1020</sup> Cf. *ibidem*.

<sup>1021</sup> Cf. de ex. Verdery, *Compromis și rezistență*, 1994; Kligman, *Politica duplicității*, 2000; Hans Joachim Matz, *Der Gefühlsstau: ein Psychogramm der DDR*, Berlin: Argon, 1991, ș.a.

<sup>1022</sup> Wolle, *Die heile Welt der Diktatur*, pp. 135-162; aici: pp. 135-136.



### 3.5.3. Imaginea supravegherii: rolul Securității și al Stasi în producția cinematografică

Cel de-al IX-lea Congres al PCR din 1965 a avut repercusiuni asupra producției cinematografice, iar în mod particular asupra seriei *Comisarul*. Condamnarea fostului regim sub Gheorghe Gheorghiu-Dej afectase imaginea Securității,<sup>1023</sup> chiar dacă puterea sa a fost din nou mărită sub Nicolae Ceaușescu. Dezideratul acestei serii cinematografice viza portretizarea unei Securități, care mai ales după instaurarea comunismului, dorea să opereze cu „mâinile curate”.<sup>1024</sup> Criticul I.D. Suchianu remarcă pe un ton ușor ironic imaginea cu conotație până atunci negativă a comisarului și nevoia noii societăți de a-l înzestra cu un triplu rol: de militar, magistrat, și sportiv multilateral.<sup>1025</sup> Măsura în care acest mod de lectură, dincolo de intenția regizorului de a realiza un film de acțiune, cu gangsteri, a ajuns deopotrivă la public, a rămas însă neelucidată.

Rolul Securității s-a conturat nu doar prin discursul vizual, ci și dincolo de acesta. Implicarea Ministerului de Interne în producția cinematografică românească s-a realizat prin funcția sa de supraveghere, consiliere și, în cele din urmă, de participare activă. Îndeosebi producțiile monumentale și filmele care abordau un subiect de competența Ministerului de Interne intrau în atenția acestui organ. Astfel, seria *Comisarul* nu a fost sprijinită doar prin diferitele concesi, ci și prin implicarea directă a Ofițerului de Securitate, Mircea Gândilă, ca scenarist, întrucât, conform unei informații a Securității, adevărații autori au fost Vintilă Corbul și Mircea Burada, Mircea Gândilă fiind implicat pentru aprobarea filmului de către Ministerul de Interne.<sup>1026</sup>

De funcția de supraveghere a Securității au fost însă afectate acele producții cinematografice, ale căror conținuturi, reprezentări sau autori erau considerate „necorespunzătoare politic.” Dincolo de urmărirea individuală, munca Securității s-a intensificat în anii '70 și în domeniul „artă-cultură”, în vizor intrând acum întreaga instituție a Centrului de producție cinematografică Bufta cu departamentele sale artistice, tehnice, administrative, precum și cu departamentul de consiliere și control. La aceasta s-au alăturat și rețeaua de difuzare a filmului, Arhiva Națională de Filme și revista de specialitate „Cinema.” Supravegherea informativ-operativă a Centrului de producție cinematografică

---

<sup>1023</sup> Despre Securitate în perioada stalinistă (1948-1955) a se vedea: Sorin D. Ivănescu, *Mecanisme ale represiunii politice. Securitatea în perioada 1948-1955*, în: Rubel/ Turliuc (Ed.), *Totalitarism. Ideologie și realitate socială în România și RDG*, pp. 31-39.

<sup>1024</sup> Vezi: Rîpeanu, *Filmat în România*, Vol. 2, pp. 50-51.

<sup>1025</sup> ANF, Cmc., „Cu mâinile curate”, D. I. Suchianu, *România literară*, nr. 45, 2.11.1972.

<sup>1026</sup> Vezi: CNSAS, Dosar I 380, vol. 1, Direcția I-a/151/M.I., Notă: Sergiu Nicolaescu, 19.11.1977.



„Buftea“ și mai ales a Studioului de film „București“ a stat sub conducerea Inspectoratului Județean Ilfov, în timp ce chestiunile din zona capitalei au fost preluate de Inspectoratul Municipal București. La nivelul întregii țări, problema cinematografeiei și activitatea Asociației Cineaștilor (ACIN) a fost condusă și supervizată de Serviciul 5 (artă și cultură) al Direcției I (serviciul de securitate internă). Dosarele problemă și de obiectiv din domeniul „Artă și cultură“ au fost în cele din urmă coordonate prin colaborarea acestor trei instanțe.<sup>1027</sup> Spre deosebire de alte domenii culturale, filmul a fost caracterizat pe de-o parte prin anvergura și complexitatea procesului de producție artistică, iar pe de alta, prin susceptibilitatea față de influențele străine rezultată tocmai din specificul cinematografeiei. Din acest motiv, toți cineaștii trebuiau supuși verificării informative, Securitatea îndreptându-și atenția cu precădere asupra „mediului ostil“ al realizatorilor de film și încercării lor de a insera în scenarii sau filme idei „necorespunzătoare“, interpretabile sau metaforice, asupra comunicării informațiilor negative despre creația cinematografică românească publicațiilor sau posturilor radio din străinătate, precum și asupra subminării financiare a statului prin producții autohtone nefavorabile sau coproducții, printre altele. La aceste domenii de activitate s-a ajuns prin recrutarea informatorilor aflați în poziții de conducere și control sau din cercul cineaștilor.<sup>1028</sup>

După deschiderea dosarului de obiectiv în 1972 a avut loc nu doar o întărire, ci și o extindere a măsurilor de supraveghere asupra altor domenii ale peisajului cinematografic, precum cinecluburile și videotecile. Rapoartele anuale ale Inspectoratului Județean Ilfov al Ministerului de Interne au înregistrat în anul 1973 printre cei aproximativ 2000 de angajați și colaboratori externi ai studioului de film 16 informatori și colaboratori în producția de film și 25 de suspecți care au fost puși sub supraveghere informativă generală sau specială.<sup>1029</sup> După aproape zece ani s-au înregistrat în total 114 de surse (!): 79 informatori, 29 colaboratori, 2 rezidenți și 6 case conspirative (gazde). Baza de lucru s-a extins de asemenea considerabil: 14 dosare de urmărire, 48 persoane, care au fost puse sub urmărire în dosarul de problemă, 19 verificări organizate și peste 450 de persoane în evidența general documentară.<sup>1030</sup> Majoritatea celor vizați au fost suspectați și urmăriți din cauza contactelor cu străinătatea, afirmațiilor critice la adresa regimului sau a condițiilor de

---

<sup>1027</sup> CNSAS, Dosar D 208, vol. 21, Plan de măsuri pentru intensificarea muncii informativ-operative în problema cinematografeiei, Ministerul de Interne, Direcția I-a, 16.1.1975, pp. 1-4.

<sup>1028</sup> *Idem.*

<sup>1029</sup> CNSAS, Dosar D 13374, vol. 30, Nota-sinteză în dosarul de obiectiv «Arta» privind Centrul de producție cinematografică din Buftea, Inspectoratul Județean Ilfov al Ministerului de Interne, pp. 245-252.

<sup>1030</sup> CNSAS, Dosar D 13374, vol. 30, Raport, Ministerul de Interne, I.M.B.-Securitate, pp. 1-3.



creație în mediul cinematografic, datorită inserării mesajelor politice deviante în scenarii sau filme sau pe motiv de subminare a economiei statului. De asemenea, comportamentul politic deviant care s-a configurat îndeosebi printre tinerii cinești a fost atribuit schimbului cultural cu țările socialiste și capitaliste și a influenței lor negative asupra mediului cinematografic românesc. Datorită creșterii producției de film se subliniasse necesitatea recrutării de către organele Securității a altor 30 de informatori, 4 rezidenți și 5 gazde, case conspirative,<sup>1031</sup> avându-se astfel în vedere depășirea dificultăților privind informatorii nesinceri sau contactarea dificilă a informatorilor plecați, sau aflați în diferite locații de filmare.

Însă problema informatorilor, mai cu seamă a celor din producția cinematografică, printre criticii de film sau din domeniul videotecilor și cinecluburilor a constituit și de-a lungul anilor '80 o preocupare principală a Securității. Conform unui alt raport, în anul 1985 dintr-un total de 329 de informatori, numai 88 erau activi în domeniul producției de film, pe când ceilalți informatori erau implicați în domeniul rețelei de difuzare a filmelor, la Centrala „Româniafilm” și în arhiva de film. De asemenea, se reproșa faptul că din totalul de 60 de regizori doar 9 și dintre criticii de film doar 3 persoane au activat ca informatori.<sup>1032</sup>

Dincolo de funcția lor de consiliere și supraveghere, implicarea activă a organelor Securității în producția cinematografică s-a concretizat în anul 1975 prin conceperea regulamentului de organizare și funcționare a unui Serviciu cinematografic propriu, care urma să intre permanent în vigoare până la data de 01.06.1976.<sup>1033</sup> Serviciul Cinematografiei din cadrul Ministerului de Interne a figurat drept instituție producătoare de film, care pe de-o parte primea indicațiile, documentația și mijloacele materiale de la

---

<sup>1031</sup> *Ibidem*. Cf. *ibidem*: Raport, Inspectoratul Județean Ilfov al Ministerului de Interne, pp. 164-168; Raport cu privire la unele aspecte ce se desprind din producția de filme de la Centrul de Producție Cinematografică «București» (Studioul Buftea), Ministerul de Interne, Inspectoratul Județean Ilfov, 16.8.1979, pp. 190-194; Raport, Ministerul de Interne, I.M.B. Securitate, 10.10.1981, pp. 157-160; Raport, Ministerul de Interne, I.M.B. Securitate, 12.5.1982, pp. 149-152.

<sup>1032</sup> CNSAS, Dosar Nr. D 120, vol. 6, Raport, Ministerul de Interne, Departamentul Securității Statului, Direcția I, 1.6.1985, pp. 225-227. Colaborarea defectuoasă dintre cele trei unități ale Securității: Inspectoratul Județean Ilfov, Inspectoratul Municipal București și Direcția I-a a fost criticată de către generalul Iulian Vlad, adjunctul ministrului de Interne, conform căruia actele informative nu abordează îndeajuns aspectele economice ale cinematografiei și relația cineștilor cu persoanele străine, iar rețeaua informativă nu a fost întregită în mod satisfăcător cu cadre instruite în vederea activității de prevenție, cerându-se urgent soluționarea acestor lipsuri. A se vedea în acest sens: CNSAS, Dosar Nr. D 120, vol. 6, Corespondența Gen.-col. Iulian Vlad către Gen. Bordea, 5.6.1985, pp. 228-229; Raport, Ministerul de Interne, Departamentul Securității Statului, Direcția I, 9.7.1985, pp. 230-232.

<sup>1033</sup> CNSAS, Dosar D 12595, vol. 1, Nota-Raport referitor la proiectul de Regulament privind organizarea și funcționarea Serviciului cinematografic, Ministerul de Interne, Serviciul cinematografic, 18.01.1975, p. 1; Regulamentul de organizare și funcționare a Serviciului cinematografic al Ministerului de Interne, pp. 2-9; A se vedea și organigrama din anexă.



unitățile vizate (Art. 4.), iar pe de alta, era dependentă de serviciile instituțiilor producătoare de film (Art. 5). Astfel, Serviciul Cinematografiei al Ministerului de Interne nu a colaborat doar cu Centrala „Româniafilm“, cu Studioul „Alexandru Sahia“, studioul de film al armatei și cu Radioteleviziunea Română, ci și cu colaboratori externi, precum scenariști, actori, regizori, maeștri de sunet, ș.a. (Art. 6).<sup>1034</sup> Serviciul Cinematografiei dispunea de o redacție și de un departament de producție: în timp ce în prima se concepeau scenariile literare, transpunerea lor cinematografică, precum și popularizarea filmelor în presa internă, organizarea de proiecții de film și înregistrarea receptării lor (Art. 15), în cea de-a doua unitate trebuiau realizate conform unui plan anual toate etapele producției de film, variind de la conceperea scenariului regizoral, la lista de distribuție și planul de echipamente, până la realizarea filmului în sine și etapele post-producției precum editarea filmului, sincronizarea, efectele optice și sonore, ș.a.m.d. (Art. 16).<sup>1035</sup> Centrul de interes l-au reprezentat scurtmetrajele de natură didactică și documentară realizate și proiectate în vederea formării militare a personalului și pregătirii contrainformative a populației, precum și, prin reprezentarea activităților Ministerului de Interne, educării personalului și a familiilor acestora (Art. 10).<sup>1036</sup>

Totodată, Serviciul Cinematografiei a fost condus din punct de vedere tematic de către „Comisia pentru problemele de pregătire politico-ideologică, culturale, de presă, editoriale și de cinematografie“ (Art. 18), în timp ce aprobarea filmelor se realiza printr-un consiliu separat al Ministerului de Interne (Consiliul Cinematografic al M.I.), prin adjuncții și secretarii generali ai Ministerelor corespunzătoare profilului cinematografic și prin Biroul executiv al Consiliului de conducere al Ministerului de Interne (Art. 19/ Art. 20). Șeful Serviciului Cinematografic era pe de altă parte subordonat Prim-Secretarului Comitetului organizației Partidului Comunist Român din aparatul central al MI și șefului Serviciului cultural, de presă și editorial (Art. 7).<sup>1037</sup> Organele Securității s-au servit, în cele din urmă, nu doar de funcția educativă a filmului, ci și de colaborarea cu instituțiile producătoare de film, întrucât implicarea lor multidimensională în cinematografie – ca subiect al reprezentărilor filmice, ca organ de consiliere, control și supraveghere, ca actor activ în producția de film precum și prin Serviciul său Cinematografic în calitate de instituție

---

<sup>1034</sup> *Ibidem*, Regulamentul de organizare și funcționare a Serviciului cinematografic al Ministerului de Interne, p. 2.

<sup>1035</sup> *Ibidem*, pp. 2-4.

<sup>1036</sup> *Ibidem*, p.3.

<sup>1037</sup> *Ibidem*, p.4/ p.2. Cf. planul tematic pentru anul 1976, în CNSAS, Dosar 3/3, pp. 189-192, în: [http://www.cnsas.ro/documente/acte\\_normative/3633\\_003%20fila%20189-192.pdf](http://www.cnsas.ro/documente/acte_normative/3633_003%20fila%20189-192.pdf), (19.1.2016).



producătoare de film – poate fi privită drept compensare a eliminării autorității de cenzură „Direcția Presei și Tipăriturilor“ în 1977.

În RDG, implementarea directivelor politice a fost asigurată de Stasi în mod similar prin mecanisme de urmărire, prevenire și represiune. Îndeosebi în contextul evoluției Războiului Rece și al relației cu Germania de Vest se impunea lupta împotriva „dușmanului intern“ și „extern“, aflată în responsabilitatea Ministerului pentru Securitate a Statului (MfS).<sup>1038</sup> Pe lângă sfera bisericească și diferitele grupări subculturale (*Untergrundgruppierungen*), cultura oficială și schimbul cultural au reprezentat o problemă acută, întrucât creatorii de cultură, ajungând mai ușor la public, puteau să acționeze nu doar în serviciul partidului, ci să pună totodată în mișcare idei critice la adresa regimului. În calitate de organ de supraveghere, Stasi trebuia să cerceteze și să prevină acele tendințe care puteau duce la delegitimarea regimului SED prin comportamentul nedorit al artiștilor sau prin creația artistică însăși. Amploarea metodelor MfS a variat de la o soluționare mai subtilă a cazurilor individuale, la desființarea persoanei vizate prin metode psihologice conspirative (*Zersetzung*),<sup>1039</sup> până la înăsprirea politicii culturale în urma înștiințării instanțelor politice superioare.

Supravegherea centrului de producție cinematografică DEFA de către Staatssicherheit a făcut obiectul analizelor realizate de Dagmar Schittly și Axel Geiss,<sup>1040</sup> lucrări la care se va recurge în cele ce urmează, pentru a putea aduce spre comparație rolul instituției de supraveghere în producția cinematografică est-germană. Spre deosebire de România, unde apropierea tot mai vizibilă a creatorilor de cultură față de Occident constituia un factor declanșator al înăsprii măsurilor de urmărire ale Securității,<sup>1041</sup> în RDG, implicarea mai activă a Stasi în domeniul cultural și mai ales în supravegherea studiourilor de film DEFA a fost determinată de un eveniment politic intern. Cea de-a 11-a Plenară a CC al SED din decembrie 1965, în urma căreia s-au interzis douăsprezece filme, a atras nu doar critica conducerii partidului la adresa performanțelor în creația cinematografică, ci a dus deopotrivă la o vigilență sporită din partea Stasi. Consecințe similare a avut mai târziu și Primăvara de la Praga urmată de starea de tensiune în rândul creatorilor de cultură

---

<sup>1038</sup> Vezi: Axel Geiss, *Repression und Freiheit. DEFA-Regisseure zwischen Fremd- und Selbstbestimmung*, Potsdam: Brandenburgische Landeszentrale für politische Bildung, 1997, p. 33.

<sup>1039</sup> Despre înăsprirea acestei metode începând cu anii '70 a se vedea: Wolfgang Schuller, *Zersetzung - Angriffe aus dem Dunkeln*, în: Rubel/ Turliuc, *Totalitarism. Ideologie și realitate socială în România și RDG*, pp. 21-29.

<sup>1040</sup> Dagmar Schittly, *Zwischen Regie und Regime*, 2002; Axel Geiss, *Repression und Freiheit*, 1997.

<sup>1041</sup> Vezi: CNSAS, Dosar D 13374, vol. 30, Raport, Ministerul de Interne, I.M.B.-Securitate, pp.1-3.



respectiv a cineaștilor, iar aceeași temere conform căreia creatorii de cultură ar putea forma o grupare de opoziție a fost continuată în 1976, după expatrierea lui Wolf Biermann, când au sporit vocile critice, s-au depus solicitări de emigrare, iar relația de încredere între creatorii de cultură și conducerea partidului cedase.<sup>1042</sup>

Cu cât relațiile politice externe sau interne se dovedeau mai grave, cu atât mai directe erau intervențiile Stasi, situațiile de excepție, precum preluarea puterii de către Erich Honecker în anul 1971 în care s-a ordonat relaxarea activității de supraveghere și control, nu au dus la diminuarea vigilenței, ci la o abordare mai subtilă. Aparatul de supraveghere al MfS și metodele sale operative în domeniul cultural au fost extinse și optimizate, astfel încât stagnarea culturală din anii '80 a fost pusă în cele din urmă pe seama acestor măsuri represive.<sup>1043</sup>

Problemele culturale și de cult au fost urmărite de Departamentul principal XX al MfS (HA XX des MfS). Din cele 10 departamente HA XX, Departamentul 7, Referatul 1 era răspunzător pentru supravegherea în domeniul cinematografiei și al televiziunii, pe când „în Secția 2 [se urmărea activitatea] Ministerului Culturii, în Secția 3 presa, ADN [Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst/ agenția de presă a Germaniei de est] și radioteleviziunea, în Secția 4 literatura și arta“ iar „în Secția 5 [...] se analizau toate informațiile pentru SED.“ (t.a./ „in Referat 2 das Ministerium für Kultur, in Referat 3 Presse, ADN und Rundfunk, in Referat 4 Literatur und Bildende Kunst“/ „und in Referat 5 [...] sämtliche Informationen für die SED ausgewertet.“).<sup>1044</sup>

Cu privire la furnizarea de informații și influențarea persoanelor urmărite se formase o rețea de colaboratori principali (*Hauptamtliche Mitarbeiter*) și colaboratori neoficiali (*Inoffizielle Mitarbeiter/ IM*) din categorii diferite, variind de la „informatori pentru pătrunderea politic-operatională în domeniul de responsabilitate“ (IMS), la „informatori pentru cazuri speciale“, „în poziții de răspundere“ sau cu „cunoștințe profesionale speciale de mare importanță“ (IME), până la „informatori pentru combaterea legăturii cu dușmanul, respectiv pentru prelucrarea imediată a persoanei suspectate de acțiuni dușmănoase.“ (IMB). (t.a./ „IM zur politisch-operativen Durchdringung des Verantwortungsbereichs“ (IMS); „IM für einen besonderen Einsatz“; „in verantwortlichen Positionen“; „mit

---

<sup>1042</sup> Vezi: Schittly, *Zwischen Regie und Regime*, pp. 283-287.

<sup>1043</sup> Vezi *idem*, pp. 286-294.

<sup>1044</sup> Vezi: Rudolph, Thomas, *Die Bearbeitung von Kirche, Kultur und Opposition durch die Dienstseinheiten der Linie XX des MfS - Verantwortung, Funktion, Methodik*. în: Deutscher Bundestag (Ed.), «Das ehemalige Ministerium für Staatssicherheit». 23. Sitzung der Enquete-Kommission «Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland» am 15. Januar 1993, Bonn 1993, p. 30, *apud* Schittly, *Zwischen Regie und Regime*, p. 283.



wichtigen beruflichen Spezialkenntnissen“ (IME); „IM der Abwehr mit Feindverbindung bzw. zur unmittelbaren Bearbeitung der im Verdacht der Feindtätigkeit stehenden Personen“ (IMB)).<sup>1045</sup> Spre deosebire de România, MfS înregistrase în anul 1985 un număr mai mic de colaboratori Stasi, ajungând la un total de 64 de persoane activând printre cei 2450 de angajați ai studioului DEFA. Însă faptul că dintre cei 64 informatori, 1IMB, 3 IME și 12 IMS se regăseau printre cei 120 de angajați din domeniul regiei, respectiv al dramaturgiei, indică din nou importanța acestui domeniu de activitate.<sup>1046</sup>

Asemănător producției cinematografice românești, în cadrul DEFA trebuia supravegheat în primul rând procesul de transpunere cinematografică a scenariului și concretizarea acestuia în film, unde apăreau de cele mai multe ori discrepanțe și neconcordanțe politice, regizorii și autorii fiind în consecință cei mai expuși procedurilor operative ale Stasi.<sup>1047</sup> Intervențiile preventive nu mergeau însă până la interzicerea directă a filmelor, întrucât cenzura preliminară era pe de-o parte preluată de autoritatea responsabilă de domeniul cinematografiei – HV Film de pe lângă Ministerul Culturii – lăsându-se însă consiliată de investigațiile Stasi. Pe de altă parte, conducerea partidului era cea care putea să intervină în mod direct în producția cinematografică, după informarea sa cu privire la situația din DEFA.<sup>1048</sup> O abordare similară a avut-o și Securitatea română, influențând indirect directivele CCES.

La final, trebuie menționată de asemenea implicarea directă a organelor de securitate în producția individuală a filmelor. Prin intermediul colaborării cu persoanele aflate în poziții de conducere au fost vizibile mecanismele de prevenire și în general influența Securității respectiv a Stasi asupra domeniilor artistice și tehnice de producție. În timp ce Securitatea a tratat aceste persoane drept „surse de informare“, conducerea DEFA a dispus de mai mult spațiu de decizie în cooperarea cu MfS, însă putea să piardă această poziție dacă deschiderea față de organele de securitate nu era satisfăcătoare.<sup>1049</sup>

Cum se desfășura creația literară și realizarea unui film, ce mesaje și abordări artistice se foloseau în acest proces, ce fel de viziuni predominau printre cinești și ce măsuri preventive trebuiau luate, au reprezentat punctele centrale ale implicării aparatului de control și supraveghere în producția cinematografică. Însă dincolo de această supraveghere

---

<sup>1045</sup> Geiss, *Repression und Freiheit*, p. 35. A se vedea aici și alte categorii de informatori.

<sup>1046</sup> Abteilung XX, Politisch-operativ zu betrachtende Aspekte im Bereich VEB DEFA Studio für Spielfilme, 24. September 1985, BstU, BV Potsdam/ AKG, ZMA 709, p. 14f *apud* Schittly, *Zwischen Regie und Regime*, p. 295.

<sup>1047</sup> Vezi: Geiss, *Repression und Freiheit*, pp. 42-43.

<sup>1048</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>1049</sup> *Ibidem*, pp. 193-194.



totală, uneori chiar vizibilă, studioul de film de ficțiune DEFA (*DEFA-Studio für Spielfilme*) a fost mai puțin afectat de aceste metode represive, spre deosebire de cazul televiziunii est-germane, întrucât filmele DEFA nu dispuneau de un public destul de numeros și nici de o importanță atât de mare în diseminarea directivelor politice ale SED.<sup>1050</sup>

---

<sup>1050</sup> *Ibidem*, p. 191.



#### **4. *So waren wir nicht* - Memoria filmică și schimbul de generații**

Aspectul generațional în producția cinematografică devenise cu atât mai esențial, cu cât tinerii cinești, dar și spectatorii, lipsiți de experiența directă a războiului și socializați în întregime în regimul socialist, se raportau într-un mod diferit la trecutul recent. Chiar dacă partidul își construia legitimitatea în continuare prin intermediul tradiției antifasciste și implicit prin toposul luptătorului în rezistență, aspirațiile și interesele cineștilor pe de o parte și așteptările sau obișnuințele de vizionare ale spectatorilor, pe de altă parte, se schimbaseră treptat.

Afirmația „*So waren wir nicht*“ („Noi nu am fost așa“) luată în considerare în contextul schimbului de generații – afirmație asupra căreia se va reveni – evidențiază în primul rând diferitele percepții asupra trecutului, o neconcordanță între oamenii de cultură aparținând mai multor generații, în ce privește concepția artistică, pe de o parte, și experiența trecutului, pe de altă parte. Această afirmație este la fel de sugestivă în cazul unui sistem autoritar, dictatorial, atunci când „regimul și regia“, aflate de multe ori în dezacord, structurează concepțiile asupra trecutului în jurul memoriei oficiale și memoriei alternative, iar producția culturală prin care se desfășoară o confruntare a diferitelor viziuni asupra trecutului colectiv este situată sub imperativul politicii.

Această dublă contingență în modul de confruntare cu trecutul se reflectă în contextul socio-politic al anilor '80, în care se configurează relații de multe ori conflictuale între culturnicii aparținând diferitelor generații, dar și între aceștia și regimul politic. Confruntarea filmică cu trecutul recent a continuat să consolideze toposul ilegalistului, reflectând această situație cu dublă contingență. Toposul ilegalistului a îndeplinit în continuare funcția de legitimare politică și afirmare a puterii ambelor regimuri, putând fi mai mult sau mai puțin deconstruit de interpretări alternative ale trecutului, aparținând disidenților, generației martore sau a celor care nu au avut experiența directă a trecutului recent, dar s-au apropiat de acesta prin cunoașterea mediată. Contextul anilor '80 relevă o nouă generație de cinești care au traversat perioada inițierii și dezvoltării artistice în lumea filmului, au trecut totodată peste primele experiențe în interacțiunea cu regimul politic și restrângerea libertății creației artistice, putând lua astfel o poziție mai fermă vizavi de politicile culturale și implicit de condițiile producției cinematografice. Cinești precum Mircea Veroiu, Mircea Daneliuc, Stere Gulea ș.a. ce se afirmaseră încă în anii '70 prevalau nu doar numeric în fața debutanților anilor '80, ci și prin capacitatea de a se impune din punct de vedere artistic pentru o perioadă mai îndelungată în cinematografia



românească.<sup>1051</sup> Absolvenții secției de regie a universității de film și televiziune (*Hochschule für Film und Fernsehen* - HFF) din RDG,<sup>1052</sup> deși făceau parte în anii '80 din promoții mai numeroase spre deosebire de România, angajamentul lor în DEFA se remarcase, datorită manifestărilor critice și incapacității de afirmare artistică, mai degrabă ca un fenomen social decât o prezență cinematografică.

Ținând cont de obiectivul principal al lucrării de față, ce vizează construcția memoriei colective prin intermediul filmului, așadar prin instanțele producătoare și cele de (re)interpretare a discursului filmic, conceptul de „generație“ va evidenția rolul regizorului ca principal actant în procesul de creație cinematografică, luând în considerare momentul debutului (primul film de ficțiune regizat în mod independent în cadrul studiourilor DEFA sau al Studioului Cinematografic „București“) și activitatea ulterioară în producția cinematografică. Atât în RDG cât și în România s-au remarcat, așadar, patru generații, pornind de la cea „fondatoare“ din care fac parte regizori precum Kurt Maetzig, Slatan Dudow respectiv Dinu Negreanu, Victor Iliu ș.a., urmată de generațiile anilor '60 și '70 în care se remarcă cineaștii Frank Beyer, Herrmann Zschoche, Frank Vogel și Rainer Simon, Lothar Warnecke respectiv Francisc Munteanu, Sergiu Nicolaescu și Dan Pița, Mircea Veroiu, Mircea Daneliuc ș.a., iar, într-un final regizorii Jörg Foth, Peter Kahane, Michael Kann respectiv Ioan Cărmăzan, Cristina Nichituș ș.a. ai ultimei generații din perioada comunistă.<sup>1053</sup> Experiența directă sau mediată a trecutului recent, socializarea în regimul comunist, comprehensiunea prezentului (*Gegenwartsverständnis*) și viziunea artistică a regizorilor constituie principalele aspecte în diferențierea între generații. Dimensiunea generațională cu privire la alți cineaști, la responsabili politici din producția cinematografică sau la diferitele generații de spectatori și modelele de așteptare și receptare aferente se vor puncta în cadrul analizei de film, în măsura în care acestea exercită o

---

<sup>1051</sup> Cf. Pivniceru, *Cinema la Buftea*, pp. 74-75; Valerian Sava, *Istoria critică a filmului românesc contemporan. Obsedantul deceniu*, Vol. 1, București: Meridiane, 1999, p. 256.

<sup>1052</sup> Vezi: Elke Schieber, „In alter neuer Gangart – Eine Generation im Mittelzustand“, in: *Aus Theorie und Praxis des Films*, 1/1989, pp. 7-9. Asupra acestui aspect se va reveni în concluziile capitolului.

<sup>1053</sup> Criticul de film Valerian Sava realizează o clasificare diferită, făcând de asemenea referire la imposibilitatea diferențierii generațiilor de cineaști după criterii socio-demografice, la un interval de 30 de ani. Luând în considerare întreaga istorie a cinematografiei românești, V. Sava situează intervalul temporal la 15 ani și diferențiază 6 generații de cineaști, continuând această clasificare până în actualitate. Astfel, primele generații s-au conturat abia în perioada 1911-1913 respectiv 1925-1928. În timpul războiului s-a remarcat o a treia generație nevoită să se implice în acest sector. A patra generație, numită și generația fondatoare, de care aparțineau regizori precum Liviu Ciulei, Iulian Mihu sau Lucian Pintilie, pune bazele creației cinematografice în socialism, fiind urmată de renumita „generație '70“, iar mai apoi de generația imperceptibilă a anilor '80; în: Sava, *Istoria critică a filmului românesc contemporan*, Vol. 1, p. 256; Valerian Sava, *O istorie subiectivă a tranziției filmice: al patrulea val, restaurația mediocrată și refondarea cinemaului românesc*, Vol.1, Pitești: Paralela 45, 2011, pp. 9-19.



influență directă asupra producției respective sau constituie un punct de referință în abordarea artistică a cineaștilor.



#### **4.1. *Dein unbekannter Bruder* [Ulrich Weiß, 1981/82]**

Dublul conflict, cel între cineaști și funcționarii de partid, și cel intergenerațional a marcat realizarea filmului DEFA *Dein unbekannter Bruder*. Suportul literar al filmului este romanul omonim scris de Willi Bredel în 1936, aflându-se în exil în Rusia.<sup>1054</sup> Făcând parte din generația fondatoare a RDG și preluând astfel dogmatismul acelei perioade, Willi Bredel s-a remarcat în cinematografia est-germană drept unul dintre autorii ce semnaseră scenariul eposului eroic *Ernst Thälmann*. Însă intenția inițială ce viza reluarea vechilor narațiuni privind rezistența comunistă și omagierea autorului prin ecranizarea romanului se pierduse pe parcursul producției filmice, în măsura în care nu mai corespundea concepțiilor regizorale ale noilor generații de cineaști. Distanțarea treptată și nelipsită de conflicte a regizorului Ulrich Weiss față de suportul literar determinase realizarea unui film după motive ale romanului.

##### **4.1.1. Acțiunea filmului**

Acțiunea filmului plasată în Hamburg-ul anului 1935 aduce în prim-plan personajul ilegalistului Arnold Clasen (Uwe Kokisch), care, eliberat din lagărul de concentrare, reia activitatea în clandestinitate, de data aceasta fiind însă cuprins de sentimentul de teamă și nesiguranță. Amintirea arestării muncitorilor, în care un bărbat cu pălărie și pardesiul de culoare deschisă este prins și eliberat de către polițiști după câteva secunde, îi reapare în mod traumatic. Din pricina acestei amintiri, noul om de legătură Walter Keppler (Michael Gwisdek) îi trezește suspiciuni. Arnold Classen recunoaște pardesiul noului partener și remarcă arestarea mai multor comuniști în urma apariției lui Walter Keppler. Însă după restabilirea încrederii reciproce, Arnold Classen este din nou arestat, confirmându-se astfel temerile comunistului ilegalist. Walter Keppler era într-adevăr trădătorul în rândul grupării ilegaliste, care colaborase din slăbiciune cu organele de securitate naziste, fiind cuprins ulterior de sentimentul de vinovăție.

##### **4.1.2. Toposul luptătorului în rezistență și motivul trădării**

Încă din momentul expozițiunii filmului, Arnold Classen apare drept un personaj solitar, marcat de frământări psihice, care nu se regăsește în noile circumstanțe sociale și politice, îndepărtându-se de vecinătatea susținătorilor mai mult sau mai puțin pasivi ai regimului nazist și respingând orice încercare a persoanelor din preajma sa de a-l atrage de partea societății totalitare. Cu aceeași expresie îngândurată, absentă reacționează atât la

---

<sup>1054</sup> Willi Bredel, *Dein unbekannter Bruder*, Berlin: Aufbau Verlag, 1954.



îndemnurile domnișoarei Fritsche (Karin Gregorek), proprietara cinematografului „Orion“, de a uita experiența lagărului de concentrare și de a se îndrepta cu mai multă convingere spre societatea actuală [6,00-7,36], cât și la oferta comerciantului de tutun Deisen (Bohumil Vavra) de a-l integra ca *Blockwart* (funcționar NSDAP responsabil de îndrumarea și controlul vieții politice a locuitorilor pe un perimetru de 40-60 locuințe) în structurile regionale ale partidului [9,46-12,06]. De asemenea, conviețuirea acestuia cu o femeie a fost întreruptă din motivul expunerii la pericol și situației în care se angrenase [42,26-44,45]. Cu cât Arnold Classen se izolează mai mult de societate, cu atât aceasta se apropie mai mult de el. Comerciantul de tutun Deisen îl consideră o persoană valoroasă („*wertvoller Mensch*“) [52,12-53,36], iar „fratele necunoscut“ (*unbekannter Bruder*) Walter Keppler pune la îndoială hotărârea de a-l trăda [1,14,04-1,16,17].

Arnold Classen se distanțează de mediul său social și rămâne astfel un personaj situat mai degrabă în spatele culiselor: proiecționist la cinematograful „Orion“, izolat în locuință de unde pândește printre draperii la trecătorii din stradă, participând mai degrabă pasiv la singurele acțiuni clandestine precum ceremonialul de întâmpinare a unui ministru [53,52-1,02,28] și ancorarea drapelului roșu pe turnul unei fabrici [19,01-22,20]. Apăsarea și letargia personajului generate de propria lume imaginată este reprezentată vizual prin atitudinea sa gânditoare și anxioasă, dar și prin inserarea amintirilor legate de interogările și torturile psihice din timpul detenției, spectatorul intrând astfel în sfera sa imaginată. În strânsă legătură cu abordarea introspectivă se află însăși reprezentarea personajului luptătorului în rezistență, ce trece dincolo de convențiile cinematografice ale perioadei. Această reprezentare a ilegalistului se diferențiază strict de cele de până acum tocmai datorită caracteristicilor specifice anti-eroului: cuprins de sentimentul de teamă, Arnold Classen șovăie la preluarea rolului de luptător în rezistență și expunerea la riscuri, de frica unui moment de slăbiciune în care trădarea celorlalți tovarăși ar putea fi indispensabilă. Arnold Classen devine astfel o victimă a propriilor temeri, un anti-erou. Trecând dincolo de obișnuințele de reprezentare, aspectul fizic al unui bărbat neglijent și bărbos vine de asemenea în întărirea acestei imagini.

Ilustrarea izolării și anxietății anti-eroului în scenele de la fereastră subliniază intențiile scenaristului de a reprezenta rezistența clandestină sub forma unei „sinteze între stări interioare și exterioare.“<sup>1055</sup> Așadar, frica anti-eroului crește odată cu ascensiunea regimului național-socialist. Dincolo de ferestre, Arnold Classen vede strada goală

---

<sup>1055</sup> Wolfgang Trampe, *Konzeptionelle Überlegungen zur Bearbeitung des Romans «Dein unbekannter Bruder» von Willi Breidel*, 14.06.1979, BArch DR117/10482, Expose.



învăluită în ceață, atmosfera obscură și steaguri naziste crescând sub ochii lui, ca metaforă a amenințării tot mai mari. Imaginea redată prin *pov-shot*-uri în tonuri suprarealiste sugerează transformările politice și sociale, aparține însă, stării interioare a protagonistului, privirea spre fereastră semnificând, de fapt, privirea în lumea sa interioară. De asemenea, camera în care se baricadează Arnold Classen subliniază apăsarea psihică a acestuia - întunericul, greutatea draperiilor, verdele întunecat al pereților, liniștea fiind tulburată doar de zgomotul respirației și cel stradal [13,10-14,26/ 26,03-27,07/ 30,14-32,52].

Arnold Classen este de asemenea expus ispitelor și ademenirilor lumii exterioare, trasate dramaturgic mai puțin printr-o construcție narativă cauzală, ci, după cum semnaleză critica acelei perioade, printr-o serie de amenințări care acționează asupra personajului, agravând conflictul interior al acestuia. Ademenirile oamenilor apropiați – proprietara cinematografului, comerciantul de tutun Deisen, anchetatorul, domnul Stammberger, un fost social-democrat care s-a retras din politică – intenționează integrarea lui Arnold Classen în societate. Se remarcă de asemenea ademenirile mediatice respectiv rolul filmului în influențarea ideologică a maselor.<sup>1056</sup> Însă cea mai mare amenințare vine din partea „fratelui necunoscut” Walter Keppler, care duce aparent o viață lipsită de griji.

Personajul Walter Keppler este construit în oglindă, ca oponent al protagonistului Arnold Classen, fiind bărbatul în pardesiul deschis la culoare, care apare în mod obsesiv în amintirile lui Arnold și care se dovedește ulterior a fi noua persoană de legătură. Experiența de peste zece ani în rezistența clandestină îi permite aparent o viață luxoasă, lipsită de griji, împăcându-se cu rolul de trădător, sau mai bine spus reprimând muștrările de conștiință și apăsarea psihică, după ce a cedat din slăbiciune în fața organelor de securitate naziste, acceptând compromisul de a-și trăda tovarășii. Ambele personaje se reflectă reciproc nu doar în ce privește raportul dintre ele, ci și în privința atitudinii față de lupta în rezistență. În timp ce în prima parte a filmului Arnold se află într-o situație demobilizantă, generată de propria-i teamă și de suspiciunile față de Walter, cel din urmă, dimpotrivă, se apropie încrezător de noua persoană de legătură [22,22-26,02; 1,02,30-1,07,40], în a doua parte a filmului se produce o schimbare de situație în care Arnold, eliberat de suspiciuni, este din nou arestat, iar Walter devine tot mai chinat de propria-i conștiință [1,23,29-1,25,54; 1,33,06-1,35,10; 1,36,33-1,42,14]. Astfel, perspectiva narativă bazată pe introspecția personajului Arnold Classen trece spre sfârșitul filmului la o

---

<sup>1056</sup> Cf. Ralf Schenk, „Dein unbekannter Bruder“, în: *Aus Theorie und Praxis des Films*, 1/1986, pp. 74-76; Berliner Rundfunk-Kulturpolitik. Auszug aus der Sendung «Atelier und Bühne» vom 25. 4. 82, Titel: DEFA-Film „Dein unbekannter Bruder“ von Ulrich Weiß; Kritiker: Fred Gehler, în: *BArch DR 117/27318*, Kinospielefilmakte.



focalizare internă asupra personajului Walter Keppler, trecerea realizată prin montajul paralel între secvența interogării lui A. Classen de către comisarul Gestapo și cea a confesiunii lui Walter Keppler în fața grupului de ilegaliști marcând o relație asociativă între cele două perspective [1,30,09-1,42,14].

În interacțiunea dintre cele două personaje, între un *ego* și *alter ego* este evidențiată ideea trădării prin diferite elemente simbolice. Valsul „Dunărea albastră” contrapunctează din off momentul primei întâlniri dintre cei doi luptători în rezistență și secvența arestării lui Arnold Classen [22,22-26,02; 1,28,25-1,30,08]. Trădarea este, de asemenea, sugerată în registru simbolic prin dansatoarea cu șarpele situată vizual între cei doi protagoniști în secvența din clubul de noapte [1,02,30-1,07,40]. Sărutul trădării marchează, în final, actul simbolic săvârșit de Walter Keppler în momentul în care Arnold Classen își restabilește încrederea față de partenerul său, semnalând totodată inversarea situației [1,23,28-1,25,54]. Momentele de cotitură în dramaturgia filmică variază astfel îndeosebi în funcție de tulburarea personajului principal, de relația acestuia cu oponentul său Walter Keppler și mai puțin în funcție de evenimentele lumii exterioare sau de evoluția situației politice, această viziune introspectivă asupra luptei comuniștilor în clandestinitate fiind realizată la nivelul limbajului cinematografic prin intermediul focalizării interne. Perspectiva subiectivă asupra lumii, intensificată îndeosebi în momentul privirii prin fereastră prin *pov-shots* și reprezentări suprarealiste deformate de starea interioară a personajului Arnold, centrează atenția spectatorilor asupra lumii interioare a anti-eroului, determinând empatizarea cu acesta. În urma schimbării de perspectivă spre finalul acțiunii filmice se crează un sentiment de compasiune și față de personajul trădătorului Walter Keppler, abandonat de grupul de ilegaliști. Însă cadrele suprarealiste, deformate de această perspectivă subiectivă determină, dincolo de empatizare, mai degrabă un efect de înstrăinare (*Verfremdung*) decât constituirea unei relații personaj-spectator prin care să se permită un proces de identificare (*identifikat-rische Nähe*).

Abordarea introspectivă a extins, într-un final, toposul luptătorului comunist în rezistență din punct de vedere stilistic, al limbajului cinematografic. Însă tocmai această extindere stilistică, perspectiva subiectivă asupra trecutului recent, psihologizarea și estetizarea personajelor provocaseră dezbateri încă din momentul producției filmice. Această imagine „deformată” a luptătorului comunist în rezistență prin care statul-SED își continua „tradiția antifascistă” și procesul de legitimare a puterii nu corespundea viziunii funcționarilor politici.



#### 4.1.3. Negocierea trecutului: producția filmului

Estetizarea și psihologizarea luptei în rezistență, cât și motivul trădării în rândul grupului de comuniști constituiau aspectele problematice ale memoriei oficiale, îngreunând și prelungind procesul de producție a filmului. Însă proiectul ecranizării romanului nu se putea abandona având în vedere proveniența autorului Willi Bredel ca fost funcționar de partid în CC al SED. Mai mult, la insistențele soției autorului, romanul trebuia ecranizat de către un regizor din generația tânără.<sup>1057</sup>

Conceptul de transpunere cinematografică a romanului (*Konzeption zur filmischen Umgestaltung des Romans*), pregătit încă din anul 1971, se aseamăna cu suportul literar nu doar privind amploarea cadrului spațio-temporal și a constelației personajelor filmice – acțiunea filmică desfășurându-se în Berlin și Hamburg, iar mediul familial al protagonistului reprezentat de figura tatălui, a mamei și prietenei Katharina fiind de asemenea tematizat – ci și în măsura în care sublinia îndeosebi lupta exterioară și mai puțin psihologizarea personajelor, motiv pentru care protagonistul era asociat cu imaginea unui anarhist.<sup>1058</sup>

Transformarea conceptului pe parcursul următorilor ani și finalizarea primei versiuni a scenariului în 25.11.1974<sup>1059</sup> au dus la primele luări de poziție ale dramaturgilor în cadrul departamentului de creație artistică DEFA (*Künstlerische Produktion*), mai exact a dramaturgului Gabrielle Kotte și a dramaturgului principal Thea Richter, referitoare la aprofundarea activităților conspirative și la modificarea personajului Walter Keppler: „der Zuschauer soll ziemlich früh in Walter den Verräter vermuten, gleichzeitig aber wünschen – im Fortgang der Geschichte sollte das immer zwingender sein – dass er es nicht sein möge. Bei aller gewünschten Sympathie zu dieser Figur [...], steht am Ende seine notwendige Liquidierung.“<sup>1060</sup> (t.a./ „spectatorul trebuie să anticipeze mai devreme rolul trădătorului în cazul lui Walter Keppler, dorind pe parcursul evoluției poveștii să se fi înșelat. La toată simpatia față de acest personaj [...], lichidarea acestuia la finalul filmului este necesară.“).

Scenaristul Wolfgang Trampe a continuat elaborarea considerațiilor conceptuale după câțiva ani (1979), asumându-și de data aceasta o abordare psihologică a temei prin care

---

<sup>1057</sup> Vezi: Geiss, *Repression und Freiheit*, p. 153.

<sup>1058</sup> „Mein unbekannter Bruder“ - Konzeption für einen Film frei nach dem Roman, 12.5.1971, în: BArch DR117/12197, *Konzeption*; Treatment, 12.12.1973, în: BArch DR117/11246.

<sup>1059</sup> Szenarium, 1. Fassung, 25.11.1974, în: BArch, DR117/14453.

<sup>1060</sup> Stellungnahme zum Szenarium „Dein unbekannter Bruder“ nach dem gleichnamigen Roman von Willi Bredel (Gabrielle Kotte, Thea Richter), Stellungnahmen, în: BArch DR117/29423, *Schriftwechsel*.



lupta ilegaliștilor să fie reprezentată „ca o sinteză între condiția interioară și exterioară“ (t.a.)/ „Synthese von äußeren und inneren Vorgängen.“ Fără a fi înlăturat, eroismul sugerat prin prisma personajului principal urma să pună evenimentele istorice într-o lumină diferită, intensificând registrul emoțional și personal al filmului.<sup>1061</sup>

Însă pe parcursul dezvoltării conceptului filmic sinteza dorită între „condiția interioară și cea exterioară“ a fost pusă tot mai mult la îndoială de către membrii studioului de film DEFA, acțiunile exterioare, posibilitățile de identificare și „riscul de volatilizare, de alunecare în simbolism și abstracționism“ (t.a./ „dass sich das Ganze ins Symbolhafte, Abstrakte verflüchtigt“) fiind principalele critici aduse în acest sens.<sup>1062</sup>

A doua versiune a scenariului literar din 16.9.1980 provocase critici mult mai aspre privind, pe de o parte, orientarea psihologică a personajului principal, acesta neconstituind un model de identificare, afirmarea sentimentului de încredere față de Walter Keppler fiind incomprehensibilă: „Ich kann es mir nicht vorstellen, dass die Härte des Kampfes jemals dergleichen Verbales zugelassen hätte.“<sup>1063</sup> (t.a. „Nu îmi pot închipui că duritatea luptei ar fi permis vreodată asemenea afirmații.“). Pe de altă parte, Ursula Püschel ce reprezenta lectoratul studioului de filme de ficțiune DEFA își exprimase dezacordul cu privire la sensibilizarea grupării de ilegaliști în general: „alle wesentlichen Männer weinen einmal: Karl, Walter, Deisen [...] Arnold [...]. Nun ist das bei uns nicht das Übliche. [...] Hier tritt es inflationistisch auf, und man möchte sich davon distanzieren.“<sup>1064</sup> (t.a. „toate personajele masculine plâng: Karl, Walter, Deisen [...] Arnold [...]. La noi nu se obișnuiește acest lucru. [...] Aici apare în mod inflaționist astfel încât se vrea distanțarea față de acest aspect.“). Considerând modificările indicate, Wolfgang Trampe se angajase într-o notă asupra scenariului să contrasteze hotărârea lui A. Classen cu atitudinea rezervată a personajului W. Keppler în lupta de rezistență. După ce motivase schimbările de accent realizate în fiecare scenă, Trampe insistase, totuși, asupra păstrării dialogului, care „[...] în acest mod de narare [susține] caracterul scenic în privința coeziunii și

---

<sup>1061</sup> Konzeptionelle Überlegungen zur Bearbeitung des Romans „Dein unbekannter Bruder“ von Willi Bredel, Wolfgang Trampe, 14. Juni 1979, pp. 1-2, în: BArch DR117/29423. Dabei solle „das «Heroische» [...] nicht zurückgedrängt, es soll in anderer Weise gezeigt werden,“ und zwar „geschichtliche Vorgänge neu aufgeschlossen“ und „am Beispiel des Schicksals von Arnold Clasen“ erzählt werden. Schließlich solle „ein Gewinn an Emotionalität, ein «persönlicher» Zugang,“ geschaffen werden, „der die Geschichte in ihren Dimensionen aufleuchten lässt.“

<sup>1062</sup> Dr. Ursula Püschel zu Wolfgang Trampe: „Dein unbekannter Bruder“, 10.7.1979, Kinospielefilmakte, în: BArch DR 117/27318.

<sup>1063</sup> Püschel: Zu Wolfgang Trampes Szenarium „Dein unbekannter Bruder“, 25.9.1980, în: BArch DR117/27318.

<sup>1064</sup> Püschel: Zu Wolfgang Trampes Szenarium „Dein unbekannter Bruder“, 25.9.1980, în: BArch DR117/27318.



suspansului.“ (t.a./ „[...] in einer solchen Erzählweise den Charakter der Szenen, besonders ihren inneren Zusammenhalt und auch ihre Spannung“).<sup>1065</sup>

Reprezentarea celor doi luptători în rezistență și personajul Walter Keppler în particular constituiau punctul central al dezbaterii, Wolfgang Trampe conștientizând atât necesitatea extinderii constelației figurilor filmice în detrimentul focalizării asupra unui singur personaj, cât și motivul „trădării ce rezidase mai puțin în vechile implicații criminale“ (t.a. „Verrat nicht aus einstigen kriminellen Verwicklungen“) cât în incapacitatea ilegalistului de a rezista. În concepția scenaristului, filmul nu tratează motivul trădării în mod exclusivist, ci încadrat în mișcarea de rezistență.<sup>1066</sup>

Dincolo de observațiile critice ale dramaturgului-șef Rudolf Jürschik referitoare la o serie de replici necorespunzătoare precum „Nach jeder Revolution eine Diktatur“ (t.a. „după fiecare revoluție urmează o dictatură“), la suspansul sau construcția dramaturgică a filmului ce trebuia realizată în funcție de creșterea sentimentului de nesiguranță a personajului principal,<sup>1067</sup> strictele recomandări ale directorului general DEFA, Hans Dieter Mäde, reprezentând cea mai înaltă instanță de control din cadrul acestei instituții, vizau în special conformitatea politică a acțiunilor clandestine. Așadar înaintea aprobării scenariului se indicau în primul rând arborarea drapelului roșu prin contribuția celor doi ilegalisti Karl și Arnold și nu doar printr-un singur personaj, iar în al doilea rând condamnarea finală a trădătorului să fie una morală și nu fizică, evitându-se astfel atribuirea violenței grupărilor comuniste.<sup>1068</sup> Aceste indicații semnalau, așadar, încercarea funcționarilor politici de a împiedica problematizarea sau extinderea toposului luptătorului în rezistență din punct de vedere stilistic sau al conținutului, astfel încât lupta în rezistență să reprezinte în continuare o acțiune colectivă de solidaritate iar violența, deși considerată ambivalentă, să reflecte o motivație politică și nicidecum conotația negativă a acțiunilor infracționale.

Fără a mai stăruia asupra unei noi versiuni a scenariului literar, negocierea trecutului din punct de vedere tematic sau estetic trecuse la etapa producției filmice, precedată de elaborarea unui scenariu de către regizorul Ulrich Weiß. Însă primele rezultate au fost cu totul diferite față de așteptările funcționarilor de partid și ale persoanelor responsabile din

---

<sup>1065</sup> Wolfgang Trampe, Anmerkung zur Bearbeitung des Szenariums, 17.10.1980, în: BArch DR 117/27318.

<sup>1066</sup> Wolfgang Trampe, Zum Szenarium, în: BArch DR 117/27318.

<sup>1067</sup> Ulrich Weiß, Thea Richter, Gabriele Kotte, Konzeptionelle Veränderungen und Korrekturen zum Szenarium „Dein unbekannter Bruder“, Babelsberg, 13.11.1980, în: BArch DR 117/27318. Totuși, această replică apare în varianta DVD a filmului.

<sup>1068</sup> Mitteilung von Richter, „Roter Kreis“ an Generaldirektor, Babelsberg, 6.12.1980, Betrifft: Antrag auf Bestätigung des Drehbuches „Dein unbekannter Bruder“, în: BArch DR 117/27318.



cadru DEFA, următoarele indicații și modificările aduse filmului urmând a fi dezbătute în patru ședințe de producție. Respingerea scenariului și problemele ridicate în privința finalizării acestuia prelungiseră procesul de producție, în ședința din 6.2.1981 întâmpinându-se dificultăți de natură organizatorică. Conflictul se instalase inițial între regizor și departamentul de distribuție, Ulrich Weiß insistând asupra actorului Uwe Kokisch în rolul principal, a cărui comprehensiune „neadaptată“ a mișcării de rezistență și a trecutului recent jucase un rol determinant în acest sens. Însă pe lângă obligațiile sale la teatru, Uwe Kokisch refuzase rolul luptătorului în rezistență invocând suprasaturația temei, ceea ce determinase alte întârzieri în procesul de producție, ajungându-se într-un final la un consens între intențiile regizorale și cele ale președintelui de producție, după încercarea fără rezultat de a-l înlocui pe Uwe Kokisch cu alți cinci actori.<sup>1069</sup> Alte dificultăți organizatorice vizau înlocuirea operatorului de imagine în urma unei accidentări, vremea neprielnică ce împiedicase filmarea în locuri originale,<sup>1070</sup> angajamentele prioritare ale actorilor și nu în ultimul rând cea de-a 10-a Conferință națională a SED (X. Parteitag der SED),<sup>1071</sup> semnalând astfel plasarea filmului pe un plan secundar din punct de vedere al importanței politice.

După încheierea primei etape de filmare au urmat sesizări în special din partea directorului DEFA, care, în urma vizionării din 23.4.1981 a materialului montat, amenințând cu scoaterea filmului din producție, insista asupra modificării integrale a două scene și redistribuției rolurilor Dr. Stammberger și Haberland. Conform unei relatări retrospective a regizorului, aceste modificări se impuneau din pricina lipsei de dialog și astfel a ghidării atenției asupra imaginii filmice și a gesticii personajelor.<sup>1072</sup> După indicațiile primite în timpul filmărilor era modificată și scena finală, regizorul menționând într-un raport adresat directorului DEFA faptul că se va evita lichidarea personajului Walter Keppler în favoarea sancționării politice și morale a acestuia de către grupul de ilegaliști, care „va trebui să trăiască și să se împace cu problema trădării“ (t.a./ „mit dem

---

<sup>1069</sup> Cf. Mitteilung von Martius-Produktion an Verteiler (Direktor für Produktion, Abt. Arbeit, Wettbewerbskommission, BGL, z.d.A.), Babelsberg, 19.2.1981, în: BArch DR 117/27318; Axel Geiss: Gespräch mit Ulrich Weiß, Ferch am 15. und am 21. Januar 1995, nicht veröffentlicht, *apud* Geiss: Repression und Freiheit, p. 154.

<sup>1070</sup> Mitteilung von Martius-Produktion an Verteiler (Direktor für Produktion, Abt. Arbeit, Wettbewerbskommission, BGL, z.d.A.), Babelsberg, 19.2.1981, în: BArch DR 117/27318.

<sup>1071</sup> Mitteilung von Martius-Produktion an Verteiler, Babelsberg, 23.4.1981, în: BArch DR 117/27318 (über die 2. Produktionsversammlung am 20.3.1981).

<sup>1072</sup> Cf. Schlussbericht, 11.11. 1981, p. 14, în: BArch DR 117/ 25156, Hauptbuchhalter; Geiss: Gespräch mit Ulrich Weiß *apud* Geiss, Repression und Freiheit, p. 155; cf. Gespräch Ulrich Weiß mit Elke Schieber, 1992. Filmmuseum Potsdam, Archiv, *apud* Elke Schieber, Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns, în: Schenk (Red.), Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, pp. 265-326, aici: p. 286.



Problem des Verrats, leben und zurechtkommen müssen“).<sup>1073</sup> După afirmațiile retrospective ale regizorului, în spatele acestei modificări se aflase Kurt Hager, membru al CC, responsabil de politicile culturale, care văzuse în scena inițială pericolul propagării „terorii în rândul celor de stânga“ (t.a./ „Terror unter den Linken“).<sup>1074</sup>

Incapacitatea de a ajunge la un consens în procesul de negociere avea drept consecință intervenția organelor de securitate *Stasi* prin deschiderea dosarului de urmărire operațională „Bruder“, în rapoartele căruia filmul era descris drept „anarhist“, considerându-se că regizorul Ulrich Weiß „ar confunda lupta împotriva fascismului cu acțiunile «Frațiunii Armata Roșie».“ (t.a./ „den Kampf gegen den Faschismus mit den Aktionen der «Rote Armee Fraktion» verwechseln“).<sup>1075</sup> De asemenea, „încă nu se poate preciza, dacă W. folosește această formă de interpretare din lipsa de cunoștințe privind al Treilea Reich respectiv din naivitate, sau dintr-o poziție dușmănoasă.“ (t.a./ „nicht ersichtlich, ob W. diese Lesart des antifaschistischen Widerstandes aus Unkenntnis der damaligen Vorgänge im Dritten Reich bzw. aus Naivität anwendet, oder ob er aus einer negativ-feindlichen Haltung heraus diese Darstellung wählte.“).<sup>1076</sup> Faptul că această versiune „nu rezulta din conceptul regizoral, respectiv din scenariu, ieșind la lumină acum, prin selectarea imaginilor, distribuția rolurilor și prin costumație [...]“ (t.a./ „nicht an der Regiekonzeption bzw. am Drehbuch ablesbar war und nun durch die Bildwahl, die Besetzung der Rollen und die Kostümgestaltung [...] zu Tage tritt“)<sup>1077</sup> era precizat în raportul introductiv al *Stasi*. Alte rapoarte ale informatorilor subliniau atitudinea aprobatoare („treudoof“) a regizorului, acesta ignorând apoi indicațiile primite: „W. ar avea o viziune proprie asupra luptei antifasciste în totală opoziție cu opinia publică.“ (t.a./ „W. habe eine eigene Sicht vom antifaschistischen Widerstandskampf, die eine totale Opposition zur gesellschaftlichen Meinung darstellt.“).<sup>1078</sup> Supravegherea continuă a regizorului și angajarea lui definitivă în studioul de producție DEFA au fost câteva măsuri luate de organele *Stasi* cu scopul de a influența modificarea conceptului regizoral. Deși

---

<sup>1073</sup> Schreiben Ulrich Weiß an Hans Dieter Mäde, 13.4.1981, în: BArch DR 117/27318.

<sup>1074</sup> Geiss: Gespräch mit Ulrich Weiß, *apud* Geiss: Repression und Freiheit, pp. 153-154.

<sup>1075</sup> Abt. XX/7, Information über Weiß, Ulrich, Gastregisseur im DEFA-Studio für Spielfilme, Potsdam, den 8.5.81, MfS-Akte OPK „Bruder“, Bl.-Nr. 56-57, *apud* Geiss, Repression und Freiheit, p. 156.

<sup>1076</sup> Abt. XX/7, Einleitungsbericht zur OPK „Bruder“, Potsdam, den 28.5.1981, MfS-Akte OPK „Bruder“, o. Bl.-Nr., *apud* Geiss, Repression und Freiheit, pp. 155-156, aici: p. 155.

<sup>1077</sup> Abt. XX/7, Einleitungsbericht zur OPK „Bruder“, Potsdam, den 28.5.1981, MfS-Akte OPK „Bruder“, o. Bl.-Nr., *apud* Geiss, Repression und Freiheit, pp. 155-156, aici: p. 155.

<sup>1078</sup> Abt. XX/7, Treffvermerk, Potsdam, den 18.5.81, MfS-Akte OPK „Bruder“, Bl.-Nr. 60-61, *apud* Geiss, Repression und Freiheit, p. 157.



angajat în DEFA, Weiß nu a mai primit până în 1989 nici o aprobare pentru proiectele sale regizorale, excepție făcând filmul *Olle Henry* [1983].<sup>1079</sup>

Momentul de cotitură în evaluarea filmului *Dein unbekannter Bruder* a dus în mod neașteptat odată cu vizionarea și supunerea spre aprobare în cadrul studioului a primului montaj (*Rohschnitt/ rough cut*) în august 1981<sup>1080</sup> la aprecieri favorabile din partea dramaturgilor Thea Richter și Gabrielle Kotte referitoare îndeosebi la limbajul filmic și modul de reprezentare specific unei noi generații, constituind o provocare a obișnuințelor de vizionare ale publicului, însă nu fără a menționa „aranjamentul coreografic“ (t.a./ „choreographischen Arrangement“) și „gesturile ușor teatrale ale actorilor“ (t.a./ „leicht theatralischen Spielgestus“). De asemenea, renunțarea regizorului la construcții asociative, la câteva reprezentări retrospective, dar mai ales la finalul filmului era apreciată în comisia de evaluare.<sup>1081</sup>

Însă problemele ridicate la aprobarea filmului în studio (*Studioabnahme*)<sup>1082</sup> repetau vechile deziderate. Dramaturgul-șef Rudolf Jürschik reproșa abordarea psihologică a nazismului și renunțarea la examinarea lui socială și politică. De asemenea, abordarea estetizantă împinsese acțiunea și mai ales personajul principal la limita caricaturii. În viziunea criticilor, fascismul nu presupune doar atmosfera criminală, ci provoacă luarea unor decizii concrete, fapt ce nu se reflectă în reprezentarea filmică (L. Warneke, G. Wruck, G. Herzog). În continuare se remarcă imposibilitatea identificării cu personajul principal cauzată de prezentarea luptei în rezistență îndeosebi prin intermediul dialogului (W. Beck, Hartmut Kahn), scenele care ilustrează acțiunile clandestine – ceremonialul de întâmpinare a ministrului și scena din fabrică – fiind considerate nesatisfăcătoare. În completarea acestor critici, directorul DEFA Hans Dieter Mäde, după ce catalogase scena ministrului drept o „greșeală estetică și artistică“ (t.a./ „einen ästhetischen und künstlerischen Fehlgriff“), aduce în discuție abordarea reflexivă a filmului, care permite interpretări greșite.<sup>1083</sup> Spre final, funcționarii de partid și cineaștii prezenți în ședința de aprobare concluzionau asupra limbajului filmic, ce ridică problema necesității unei

---

<sup>1079</sup> Cf. Geiss, *Repression und Freiheit*, p. 155/ pp. 160-161; cf. și: Kannapin, *Dialektik der Bilder*, p. 238

<sup>1080</sup> Vezi: Geiss, *Repression und Freiheit*, p. 158; Schieber, *Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns*, în: Schenk (Red.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg*, pp. 265-326, aici: 287.

<sup>1081</sup> Stellungnahme zum Film „Dein unbekannter Bruder“, Babelsberg, 21.9.1981, în: BArch DR 117/27318.

<sup>1082</sup> Protokoll der Studioabnahme am Montag, den 21.9.1981 des Films „Dein unbekannter Bruder“, 5.10.1981, în: BArch DR 117/27318.

<sup>1083</sup> Protokoll der Studioabnahme am Montag, den 21.9.1981 des Films „Dein unbekannter Bruder“, 5.10.1981, în: BArch DR 117/27318. Conform relatărilor ulterioare ale regizorului Ulrich Weiß și dramaturgului-șef Rudolf Jürschik, discuțiile acestei ședințe ar fi decurs fără probleme, cf. Geiss, *Repression und Freiheit*, p. 158.



vizionări mai atente din partea publicului (R. Jürschik, W. Beck, U. Püschel, Hartmut Kahn). Această discuție evidențiasă așadar discursul dominant cu privire la rezistența comunistă și împiedicarea de către funcționarii de partid a oricărei posibilități de (re)interpretare a trecutului. Scenaristul Wolfgang Trampe ripostează acestor critici invocând în singura sa luare de cuvânt intenția cineaștilor de a prezenta mai degrabă viața cotidiană a luptătorilor în rezistența comunistă, decât fascismul în general.<sup>1084</sup> Regizorul Ulrich Weiß, care se poziționase ulterior în legătură cu filmul său, abordase o viziune opusă discursului oficial:

„Es gab während der Arbeit mehrere Metamorphosen. Mich hatte zunächst das Spektrum der alltäglichen Angst des Arnold Classen interessiert. Aber auch die grotesken und satirischen Elemente etwa in den Fabrikszenen [...]. Classens alltägliche Angst mündet in eine existenzielle Angst. Dieser Prozess sollte sichtbar werden.“<sup>1085</sup>

„În timpul lucrărilor au existat mai multe metamorfoze. M-a interesat în primul rând spectrul fricii cotidiene a personajului Arnold Classen. Dar și elementele grotești și satirice în scenele din fabrică [...]. Frica cotidiană a lui Classen se revarsă într-o frică existențială, Acest proces trebuie să fie vizibil.“ (t.a.)

#### 4.1.4. Negocierea trecutului: receptarea filmului

Supus mai degrabă unei cenzuri „indirecte“, filmul *Dein unbekannter Bruder* a fost aprobat într-un final de către comisia de stat în septembrie 1981, în ciuda reacțiilor oscilante ale funcționarilor de partid. Însă pelicula a rămas inițial „în sertar“.<sup>1086</sup> Participarea sa în ianuarie 1982 la Festivalul Max-Öphuls din Saarbrücken, în aprilie 1982 la cel de-al II-lea Festival național al filmului de ficțiune din Karl-Marx-Stadt, dar și nominalizarea sa la Cannes demonstraseră succesul filmului în rândul publicului și al criticii de specialitate. Premiera oficială în Germania de Est avea loc, însă, abia după un an în cinematograful „Colosseum“, locul unde se desfășurau de regulă proiecțiile filmelor în regim studio. Amânarea premierei, reducerea numărului de copii ale peliculei și limitarea accesului la public semnalau, de fapt, lipsa de importanță politică a filmului, ajungându-se după 13 săptămâni de rulare în cinematografe la doar 37.000 de spectatori.<sup>1087</sup> Datorită apariției acestui film într-o perioadă a frământărilor sociale, *Dein unbekannter Bruder* a fost integrat în discursul mișcărilor de opoziție a societății est-germane, în măsura în care acesta era promovat public de către RIAS, SFB sau în broșurile distribuite în cadrul

<sup>1084</sup> Protokoll der Studioabnahme am Montag, den 21.9.1981 des Films „Dein unbekannter Bruder“, în: BArch DR 117/27318.

<sup>1085</sup> „Nichts mehr zu sagen, nichts mehr zu fragen?“ Gespräch mit Ulrich Weiß, Sonntag, 30.05.1982, în: Film und Gesellschaft in der DDR, în: BArch, FILMSG 1/27300, Filmmappe „Dein unbekannter Bruder“, Inhalt.

<sup>1086</sup> Geiss, *Repression und Freiheit*, p. 158; cf. Kannapin, *Dialektik der Bilder*, p. 245.

<sup>1087</sup> Vezi: Kannapin, *Dialektik der Bilder*, p. 245.



bisericii. Tema filmică a rezistenței unui disident (*Andersdenkender*) cuprins de teamă era interpretată în registrul unei parabole cu privire la actualitatea imediată, astfel încât filmul devenise o expresie a opoziției mișcărilor civice sau ecologiste, ce se formau în această perioadă sub protecția bisericii.<sup>1088</sup>

Pe de altă parte, receptarea filmului în presă reflecta atitudinea ambivalentă din momentul producției filmice. Aceste discrepanțe, chiar dacă au reușit să ajungă la public, au luat până la urmă, prin intervențiile politicii memoriei, o turnură nefavorabilă realizatorilor de film. Întrucât aducea un reviriment „tradiției antifasciste“, noua perspectivă asupra trecutului datorată unei noi generații de cinești care nu trecuseră prin experiențele fascismului a fost, pe de o parte, primită cu entuziasm,<sup>1089</sup> însă nu și în condițiile în care aceste conținuturi ale memoriei nu puteau fi aduse la unison cu vechile *grand narratives* ale regimului. Un prim aspect criticat în presă viza dezechilibrul între acțiunile și starea interioară a protagoniștilor,<sup>1090</sup> reprezentând deopotrivă motivația scenaristului Wolfgang Trampe în abordarea psihologică a luptătorului în rezistență. Însă spre deosebire de viziunea reflexivă asupra rezistenței în filmul *Mama, ich lebe*, confruntându-se de asemenea cu reproșul dificultăților de receptare ale spectatorilor, cea introspectivă ridică din perspectiva oficială cu atât mai mult problema personajelor identitare și a presupuselor confuzii provocate în rândul publicului. Chiar dacă vocile critice privind limbajul filmic, abordarea stilistică și introspectivă erau împărțite,<sup>1091</sup>

---

<sup>1088</sup> Schieber, Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns, în: Schenk (Red.), Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, pp. 265-326, aici: p. 287.

<sup>1089</sup> Berliner Rundfunk, Kulturpolitik, Auszug aus der Sendung „Atelier und Bühne“ vom 25.4.82, Fred Gehler, în: BArch DR 117/27318;

BArch, FILMSG 1/27300, Filmmappe „Dein unbekannter Bruder“, Zeitungsausschnitte (ZA): „Taten und Ängste einer bösen Zeit“, Hans-Dieter Tok, Leipziger Volkszeitung, 15.5.1982; „Bilder mit Unschärfen“, Helmut Hahnemann, BZ am Abend, 18.5.1982; „Eine pathoslose Hommage“, Helmut Ullrich, Neue Zeit, 18.5.1982; „Dein unbekannter Bruder“, Jutta Voigt, Sonntag, 20.5.1982; „Ungenannte Kämpfer - uns nah, verständlich“, National-Zeitung, 21.5.1982; „Tat, Zweifel, Ängste“, Hans-Dieter Tok, Wochenpost, 4.6.1982; „Draufsicht: Zeit und Zeichen“, Günter Sobe, Berliner Zeitung, 18.5.1982; „Bildhafte Vergangenheit - wortreiche Gegenwart“, Heinz Kersten, Frankfurter Rundschau, 21.8.1982;

DRA, Pressedokumentation, „Dein unbekannter Bruder“ (în continuare: DRA, DB): „Ungewöhnliche Sicht“, Günter Agde, Film Spiegel 6/1982; „Dein unbekannter Bruder“, Fred Gehler, Film und Fernsehen, August 1982.

<sup>1090</sup> BArch, FILMSG 1/ 27300, ZA: „Eine pathoslose Hommage“, Helmut Ullrich, Neue Zeit, 18.5.1982; „Dein unbekannter Bruder“, Jutta Voigt, Sonntag, 20.5.1982; „Psychologie des Widerstandes“, Jans Braunseis, Der Morgen, 22/23.5.1982; „Ungenannte Kämpfer – uns nah, verständlich“, National-Zeitung, 21.5.1982; „Bilder mit Unschärfen“, Helmut Hahnemann, BZ am Abend, 18.5.1982; „Dein unbekannter Bruder“, Renate Holland-Moritz, Eulenspiegel, Nr. 22, 1983.

<sup>1091</sup> Evaluare pozitivă: BArch, FILMSG 1/27300, ZA: „Dein unbekannter Bruder“, Jutta Voigt, Sonntag, 20.5.1982; „Ungenannte Kämpfer - uns nah, verständlich“, National-Zeitung, 21.5.1982; „Bildhafte Vergangenheit - wortreiche Gegenwart“, Heinz Kersten, Frankfurter Rundschau, 21.8.1982; DRA, DB: „Ungewöhnliche Sicht“, Günter Agde, Film Spiegel 6/1982; „Dein unbekannter Bruder“, Fred Gehler, Film und Fernsehen, August 1982.



afirmațiile legate de psihologizarea și estetizarea luptei în rezistență,<sup>1092</sup> anacronismul personajului Arnold Classen<sup>1093</sup> sau reprezentarea regimului fascist în registru satiric și caricatural<sup>1094</sup> ținteau asupra incapacității spectatorilor de a recepta filmul în mod corespunzător.<sup>1095</sup> Spre deosebire de producția *Mama, ich lebe*, care a dispus chiar și împotriva voinței cineaștilor de o amplă campanie de popularizare și implicit de o rezonanță pozitivă în presă, măsurile politicii memoriei în cazul filmului *Dein unbekannter Bruder* acționau acum în sens invers, impunându-și supremația interpretării (*Deutungshoheit*) față de concepția alternativă asupra trecutului avansată de noua generație de cineaști. Lipsa unei recenzii în organul central SED respectiv în ziarul „Neues Deutschland“ semnalase neînsemnătatea politică sau chiar caracterul controversat al filmului în viziunea conducerii de partid. La scurt timp după premieră, ziarul „Junge Welt“<sup>1096</sup> afiliat organizației de tineret FDJ căreia Willi Bredel își dedicase romanul, se

---

Evaluare negativă: BArch, FILMSG 1/27300, ZA: „Eine pathoslose Hommage“, Helmut Ullrich, Neue Zeit, 18.5.1982; „Bilder mit Unschärfen“, Helmut Hahneemann, BZ am Abend, 18.5.1982; „Draufsicht: Zeit und Zeichen“, Günter Sobe, Berliner Zeitung, 18.5.1982; „Brillante Bilder, aber kaum ein Handlungsfaden“, Manfred Riedmüller, Berliner Zeitung, 4.6.1982; „Dein unbekannter Bruder“, Renate Holland-Moritz, Eulenspiegel, Nr. 22, 1983;

DRA, DB: „Leben in einer dunklen Welt“, Peter Ahrens, Weltbühne, 6.6.1982.

<sup>1092</sup> BArch, FILMSG 1/ 27300, ZA: „Brillante Bilder, aber kaum ein Handlungsfaden“, Manfred Riedmüller, Berliner Zeitung, 4.6.1982; „Bilder mit Unschärfen“, Helmut Hahneemann, BZ am Abend, 18.5.1982; „Taten und Ängste einer bösen Zeit“, Hans-Dieter Tok, Leipziger Volkszeitung, 15.5.1982; „Eine pathoslose Hommage“, Helmut Ullrich, Neue Zeit, 18.5.1982; „Dein unbekannter Bruder“, Jutta Voigt, Sonntag, 20.5.1982; „Psychologie des Widerstandes“, Hans Braunseis, Der Morgen, 22/23.5.1982; „Ungenannte Kämpfer – uns nah, verständlich“, National-Zeitung, 21.5.1982; „Tat, Zweifel, Ängste“, Hans-Dieter Tok, Wochenpost, 4.6.1982; „Draufsicht: Zeit und Zeichen“, Günter Sobe, Berliner Zeitung, 18.5.1982; „Dein unbekannter Bruder“, Renate Holland-Moritz, Eulenspiegel, Nr. 22, 1983; „Bildhafte Vergangenheit – wortreiche Gegenwart“, Heinz Kersten, Frankfurter Rundschau, 21.8.1982;

BArch DR 117/ 27318: Berliner Rundfunk, Kulturpolitik, Auszug aus der Sendung „Atelier und Bühne“ vom 25.4.82, Fred Gehler;

DRA, DB: „Leben in einer dunklen Welt“, Peter Ahrens, Weltbühne, 6.6.1982; „Ungewöhnliche Sicht“, Günter Agde, Film Spiegel 6/1982; „Dein unbekannter Bruder“, Fred Gehler, Film und Fernsehen, August 1982.

<sup>1093</sup> BArch FILMSG 1/ 27300, ZA: „Dein unbekannter Bruder“, Jutta Voigt, Sonntag, 20.5.1982; „Psychologie des Widerstandes“, Hans Braunseis, Der Morgen, 22/23.5.1982; „Bildhafte Vergangenheit – wortreiche Gegenwart“, Heinz Kersten, Frankfurter Rundschau, 21.8.1982;

DRA, DB: „Leben in einer dunklen Welt“, Peter Ahrens, Weltbühne, 6.6.1982.

<sup>1094</sup> BArch FILMSG 1/ 27300: „Taten und Ängste einer bösen Zeit“, Hans-Dieter Tok, Leipziger Volkszeitung, 15.5.1982; „Eine pathoslose Hommage“, Helmut Ullrich, Neue Zeit, 18.5.1982; „Tat, Zweifel, Ängste“, Hans-Dieter Tok, Wochenpost, 4.6.1982; „Dein unbekannter Bruder“, Renate Holland-Moritz, Eulenspiegel, Nr. 22, 1983.

<sup>1095</sup> BArch FILMSG 1/ 27300: „Taten und Ängste einer bösen Zeit“, Hans-Dieter Tok, Leipziger Volkszeitung, 15.5.1982; „Bilder mit Unschärfen“, Helmut Hahneemann, BZ am Abend, 18.5.1982; „Eine pathoslose Hommage“, Helmut Ullrich, Neue Zeit, 18.5.1982; „Tat, Zweifel, Ängste“, Hans-Dieter Tok, Wochenpost, 4.6.1982; „Bildhafte Vergangenheit – wortreiche Gegenwart“, Heinz Kersten, Frankfurter Rundschau, 21.8.1982;

DRA, DB: „Leben in einer dunklen Welt“, Peter Ahrens, Weltbühne, 6.6.1982; „Ungewöhnliche Sicht“, Günter Agde, Film Spiegel 6/1982.

<sup>1096</sup> „Fragen zu einem neuen DEFA-Film“, Raymund Stolze, Junge Welt, 18.5.1982, în: BArch, FILMSG 1/27300, ZA.



exprimase în legătură cu filmul *Dein unbekannter Bruder*, adresând producătorilor câteva întrebări:

- „[...] warum sich der Film auf Motive des erregenden Buches beschränkt [...]“
- „Weshalb [...] wollten Regisseur und Autor nur die psychologische Studie eines Illegalen auf die Leinwand bringen, der Angst hat [...]“
- „Warum werden beispielsweise die Antifaschisten schon vom äußerlichen Habitus wie Leute aus einem Kriminalreißer angelegt? Weshalb [...] wird nichts spürbar von der Klassensolidarität der Arbeiter?“
- „Weiß setzt auf die Wirkung von Bildern [...], auf eine überzogene stilisierte Erzählweise [...], die für junges Publikum kaum zu entschlüsseln ist.“
- „Trotzdem erwarten wir von ihnen (von den jungen Filmemachern - Ergänzung d. Verf.) Filme über Menschen aus jener Zeit, die, von kommunistischen Idealen geprägt, besonders jungen Leuten in den Kämpfen unserer Tage politisch-moralischen Halt geben.“<sup>1097</sup>
- „[...] de ce s-a restrâns ecranizarea doar la câteva motive ale cărții atât de captivante [...]“
- „De ce [...] s-au limitat regizorul și autorul (scenariului) la studiul psihologic al unui ilegalist, care pe deasupra este cuprins de frică [...]“
- „De ce sunt reprezentați antifasciștii în habitusul lor exterior ca niște oameni dintr-un thriller? De ce [...] nu se resimte nimic din solidaritatea de clasă a muncitorilor?“
- „Weiß se concentrează asupra imaginii [...], asupra unei narațiuni stilizate în mod exagerat [...], indescifrabilă pentru un public tânăr.“
- „Cu toate acestea așteptăm de la ei (de la tinerii regizori, t.a.) filme despre societatea din acea perioadă, marcată de idealuri comuniste, care să ofere tinerilor sprijin moral și politic în lupta din zilele actuale.“ (t.a.).

Așadar, negocierea trecutului și în special extinderea toposului din perspectiva unei noi generații de cineaști era redirecționată pe linia partidului. Trecutul recent abordat filmic în registrul acelor *small narratives* ale vieții cotidiene nu putea să problematizeze lupta comuniștilor în rezistență prin reprezentări ale neputinței, fricii sau slăbiciunii în rândul grupului de ilegaliști, eroizarea luptei în rezistență fiind pusă în continuare în slujba legitimării partidului și a mobilizării generațiilor tinere.

Însă punctul culminant al dezbaterii a fost marcat o relatare în revista „Der Antifaschistische Widerstandskämpfer“ a Direcției centrale a comitetului luptătorilor antifasciști (Zentralleitung des Komitees der Antifaschistischen Widerstandskämpfer).<sup>1098</sup> Intenția regizorului de a transpune filmic viața cotidiană a ilegaliștilor reprezenta singura apreciere, însă:

- „[...] das ist, für unsere Begriffe, nicht gelungen [...] weil die historische Wahrheit nicht richtig widerspiegelt wurde.“
- „[...] die Breite des Kampfes, das solidarische Miteinander der Kämpfer, bleibt dem Zuschauer vorenthalten. Das Wesen des Faschismus in jenen Jahren,

---

<sup>1097</sup> *Ibidem*.

<sup>1098</sup> „So waren wir nicht“, H.H., Der antifaschistische Widerstandskämpfer, 6/1982, în: BArch DR 117/27318.



personifiziert durch einige symbolhafte Figuren, neigt in der Filmdarstellung zur Karikatur [...].“

- „Vergebens wartet man darauf, wenigstens einen Hauch von Optimismus und Siegesgewißheit zu spüren [...]. Dieser Gesamteindruck wird durch die teilweise hölzernen Dialoge noch verstärkt.“

- „[...] was die gesetzten Akzente betrifft, zu intellektuell und zu kühl.“

- „[...] kammerspielartig inszeniert“

- „Mit wem soll sich der Zuschauer, vor allem der junge, eigentlich identifizieren. Mit der Hauptfigur Arnold Clasen etwa, der (im Film!) mehr Angst als Mut hat und so wohl kaum politisch-moralische Haltungen prägen hilft.“

- „Auch der dargestellte Typ des Antifaschisten ist unserer Meinung nach nicht der typische Widerstandskämpfer: ganz abgesehen davon, daß sein Äußeres, wie die auffällige dunkle Bärtigkeit, keinesfalls den Bedingungen der Konspiration entsprach [...].“

„Nicht unerwähnt darf bleiben, daß die führende Rolle der KPD kaum sichtbar wird.“<sup>1099</sup>

- „[...] acest lucru nu a reuşit [...] din cauza reprezentării necorespunzătoare a adevărului istoric.“

- „[...] amploarea luptei, comunitatea solidară a luptătorilor au fost private de privirile spectatorilor. Natura fascismului din acei ani, personificată prin câteva personaje simbolice tinde spre o reprezentare caricaturală [...].“

- „Aşteptăm deşarte un strop de optimism şi certitudine a victoriei [...]. Această impresie generală este întărită printr-un dialog pe alocuri rigid.“

- „[...] în ce priveşte accentele, sunt aşezate prea intelectual şi rece.“

- „[...] înscenare teatralizată.“

- „Cu cine se poate identifica în special spectatorul tânăr. Cu protagonistul Arnold Clasen, care este cuprins (în film!) mai mult de teamă decât de curaj şi care nu contribuie la conturarea unor atitudini morale şi politice.“

„Chiar şi tipul antifascistului reprezentat nu corespunde, după părerea noastră, luptătorului în rezistenţă, lăsând la o parte înfăţişarea şi barba închisă la culoare, ce nu corespundeau sub nici o formă regulilor conspirative [...].“

- „Nu poate să rămână neremarcat faptul că rolul conducător al KPD este abia vizibil.“ (t.a.)

Titlul articolului „So waren wir nicht“ (t.a./ Noi nu am fost așa) era mesajul-cheie transmis cineaștilor ce semnalase faptul că politica memoriei situată în spatele revendicării adevărului istoric de către un grup de martori nu permitea amintiri alternative sau alte interpretări ale trecutului. Punctele critice ale expunerii aminteau de observațiile formulate în perioada producției filmice: pe lângă privarea filmului de funcția sa politică în procesul de legitimare a regimului, se criticaseră atât abordarea stilistică și introspectivă, cât și reprezentarea anacronistică a luptătorului comunist în ilegalitate ce determinaseră mai degrabă o distanțare a spectatorilor față de reprezentările trecutului recent decât un proces de identificare.

Însă în spatele acestei campanii se aflau forurile superioare ale partidului. În urma vizionării în cadrul organizației (Zentralleitung des Komitees der Antifaschistischen Widerstandskämpfer), Hermann Axen, membru al Biroului Politic al CC al SED, afirmând „Noi nu am fost așa“ stârnise un val de critici care a dus într-un final la retragerea tacită a

---

<sup>1099</sup> *Ibidem.*



filmului atât din distribuția națională, cât și din competiția festivalului de la Cannes. Cu toate acestea, Hermann Axen dezmințise mai târziu intenția de a provoca interzicerea filmului.<sup>1100</sup>

#### 4.1.5. Considerații finale

Confruntarea cu trecutul încetase aici, încercările de negociere fiind suprimate definitiv în urma unui scurt ecou resimțit în rândul grupărilor de opoziție, care au recurs prin acest film nu atât la negocierea trecutului, cât la critica politicii actuale.<sup>1101</sup> Decizia retragerii filmului de la Cannes a fost criticată, de asemenea, în Germania de Vest.<sup>1102</sup>

Incertitudinea și politica oscilantă a funcționarilor de partid respectiv a organelor de control din studioul de producție cinematografică se manifestase tocmai prin interzicerea acestui film, o măsură luată pentru a evita escaladarea situației. Scurta existență a peliculei nu diminuase intensitatea negocierii trecutului recent. Atât scenaristul Wolfgang Trampe cât și regizorul Ulrich Weiß au stăruit asupra propriilor intenții de a problematiza lupta în rezistență, pe de o parte și de a induce prin abordarea stilistică o reflecție critică asupra trecutului recent în rândul spectatorilor, pe de altă parte, evitând atitudinea obedientă față funcționarii de partid și indicațiile acestora.

„Ich habe ganz bewußt im Sinne von Theaterspielen inszeniert, habe nie versucht, so zu tun, als ob ich dabei gewesen wäre. [...] Wichtig ist nicht, daß alles verstanden wird, sondern daß sich der Zuschauer überhaupt Gedanken macht. Jeder soll für sich etwas entdecken.“<sup>1103</sup>

„Wie haben sich die Menschen gefühlt, die damals Widerstand leisteten, angesichts einer unüberwindlich scheinenden Übermacht? Können wir uns heute so selbstverständlich gegenüber der Tatsache verhalten, daß damals dieser Widerstand geleistet wurde?“<sup>1104</sup>

„Am inscenat intenționat în mod teatral, nu am încercat niciodată să mă prefac că am fost acolo. [...] Nu este important să se înțeleagă totul, spectatorul trebuie să reflecteze. Fiecare trebuie să descopere pentru sine.“ (t.a.)

„Cum s-au simțit acei oameni care au opus rezistență împotriva unei puteri aparent invincibile? Putem avea astăzi o atitudine firească în privința faptului că atunci a avut loc această rezistență?“ (t.a.)

Confruntarea cu trecutul în rândul noii generații de artiști și încercarea de a privi toposul luptătorului în rezistență dintr-un unghi diferit a fost limitată de discursul memoriei

---

<sup>1100</sup> Ralf Schenk, *Eine kleine Geschichte der DEFA*, Berlin: DEFA-Stiftung, 2006, p. 218; Geiss: Gespräch mit Ulrich Weiß *apud* Geiss, *Repression und Freiheit*, p. 159.

<sup>1101</sup> Vezi: Schieber, *Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns*, p. 287.

<sup>1102</sup> Vezi: Brief des Kritikers Florian Hopf an Ulrich Weiß, (Erstveröffentlichung: Film und Fernsehen, Heft 2/1992, p. 21) în: Poss/ Warnecke (Ed.), *Spur der Filme*, pp. 380-382; Geiss, *Repression und Freiheit*, p. 159.

<sup>1103</sup> „Bilder, die der Phantasie des Zuschauers Raum geben“, Ulrich Weiß, *Tribüne*, 6.05.1982, în: BArch, FILMSG 1/27300, ZA.

<sup>1104</sup> Wolfgang Trampe, „Leben in einer dunklen Welt“, Peter Ahrens, *Die Weltbühne*, 6.6.1982/27, în: DRA, DB.



oficiale, însă aceste limite se extindeau la fiecare încercare a cineaștilor de a transpune această dezbatere în public. Aspectul cotidian, observația introspectivă, motivul fricii, al izolării sau al trădării, dar și limbajul cinematografic, imaginile suprealiste, retrospectiile sau efectele de distanțare (*Verfremdung*) aveau o contribuție în acest sens. Contradicția cu privire la rolul luptătorului în rezistență caracterizat prin atitudini șovăitoare și sentimentul de frică și mai puțin prin însușiri eroice și acțiuni politice evidențiasse astfel deosebirea față de rigiditatea reprezentărilor anterioare ale toposului.

În viziunea regizorului, negocierea trecutului recent și producția filmului *Dein unbekannter Bruder* ar fi fost în urmă cu câțiva ani mai dificilă, în măsura în care această temă atinsese nu doar o suprasaturație din punct de vedere al spectatorilor, ci și o epuizare a modalităților de reprezentare din perspectiva producției. „Părea să nu mai fie nimic de spus, nimic de întrebat și brusc, generația noastră se întoarce spre trecut.“ (t.a./ „Da schien nichts mehr zu sagen, nichts mehr zu fragen zu sein. Und plötzlich kehrt unsere Generation dahin zurück.“).<sup>1105</sup> Această generație care nu trecuse în mod direct prin aceste experiențe se încumeta să le relateze prin mijloace diferite. Vechiul conflict între cineaști și funcționarii de partid era dublat acum de conflictul intergenerațional.

---

<sup>1105</sup> „Nichts mehr zu sagen, nichts mehr zu fragen?“ Gespräch mit Ulrich Weiß, Sonntag, 30.05.1982, în: Film und Gesellschaft in der DDR, în: BArch, FILMSG 1/27300, Inhalt.



## 4.2. *Hilde, das Dienstmädchen* [Günther Rücker/ Jürgen Brauer, 1986]

Confruntarea cu trecutul recent în rândul vechilor generații de cineaști se desfășurase în mod diferit, în măsura în care experiența lor directă determinase mai degrabă o abordare ideatică, privind conținutul, decât una stilistică. Dimensiunea (auto)biografică prezintă punctual în *Nackt unter Wölfen* creștea în importanță în cazul filmelor *Ich war neunzehn* și *Mama, ich lebe*, fiind inserată tot mai pregnant în *Die Verlobte* și *Hilde, das Dienstmädchen*. „Voința spre formă“ („Willen zur Form“)<sup>1106</sup> se concretizase prin transpunerea amintirilor individuale ale cineaștilor pe suporturi externe, marcând astfel o trecere din registrul memoriei comunicative în cel al memoriei culturale. Acestor confruntări autobiografice cu trecutul li se atribuiseră o dimensiune a autenticității, deși se aflau de multe ori în dezacord cu așteptările spectatorilor, dar mai ales cu narațiunile memoriei oficiale. Însă tocmai din această privință contribuiseră în mod semnificativ la extinderea toposului luptătorului comunist în rezistență.

### 4.2.1. Acțiunea filmului

Günther Rücker aducea în discuție prin filmul de ficțiune *Hilde das Dienstmädchen* situația controversată a sudeților și anexarea acestora la Germania nazistă în urma Acordurilor de la München (*Münchner Abkommen*) din anul 1938. Distrugerea comunității multietnice și conviețuirii pașnice între germani, cehi, maghiari și evrei printr-o majoritate a populației, care, sub influența liderului de partid al germanilor sudeți (Sudetendeutsche Partei) Konrad Henlein avansaseră formula „Heim ins Reich“/ „Acasă în Reich“ susținând astfel anexarea, se concretizează ca mod de lectură a narațiunii filmice. Relația tensionată între diferitele grupări etnice este, așadar, reflectată pe tot parcursul filmului.

În acest context al frământărilor politice și sociale se desfășoară copilăria regizorului. Fiul (Peter Kunev) unei familii de tâmplari din orașul de graniță Reichenberg (Liberec) din Cehia preia rolul de observator al acțiunii, urmărind destinul Hildei (Jana Krausová-Pehrová), care se angajase ca menajeră în casa părinților, aflându-se în așteptarea prietenului ceh. Însă Erich (Eberhard Kirchberg), implicat ca și curier în rezistența antifascistă din Cehia, se distanțează după câteva întâlniri secrete de relația sa cu Hilde, aceasta căutându-și refugiul atât la simpatizantul național-socialist și presupusul denunțator Netschasek (Wilfried Scheutz), cât și la tânărul observator. Narațiunea bazată pe contradicția dintre implicarea în rezistența antifascistă și relația amoroasă a protagoniștilor

---

<sup>1106</sup> Vezi: J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 2002, pp. 239-240.



Hilde și Erich nu constituie – după cum s-a putut urmări și în analiza filmelor anterioare de la *Stärker als die Nacht*, *Valurile Dunării*, *KLK an PTX* și *Duminică la ora 6 până la Să mori rănit din dragoste de viață* – o noutate în reprezentările filmice ale ambelor țări, ci confirmă recurența realizării individuale (*Selbstverwirklichung*) ca motiv al rezistenței.<sup>1107</sup>

#### 4.2.2. Narațiunea poliperspectivă

##### 4.2.2.1. Între rezistență, colaborare și adaptare: context istoric

*Hilde, das Dienstmädchen* se bazează din punct de vedere structural pe o narațiune poliperspectivă („polyperspektivische Erzählung“).<sup>1108</sup> Dincolo de acțiunea principală prezentată mai devreme, structura în ramă a filmului relevă diferite segmente (*Handlungslinien*) și perspective narative (*Erzählebenen*).<sup>1109</sup> După cum s-a precizat anterior, este vorba în primul rând despre contextul tensiunilor politice și al relațiilor interetnice, care, deși prezentate la nivelul micro al orașului Reichenberg, reflectă criza sudetă în urma Acordului de la München.

În circumstanțele Războiului Rece, controversale în jurul acestei teme erau tabuizate în RDG și reduse la colaborarea Alianților cu Germania nazistă, fără a se mai recurge asupra schimbării politicii internaționale a URSS sau asupra pactului Hitler-Stalin. Acordurile de la München și anularea acestora erau specificate abia în Tratatul de prietenie între RDG și CSSR în anul 1967, în timp ce în următorul tratat între cele două state se renunțase la menționarea acestora.<sup>1110</sup>

Spre deosebire de Germania vestică, criza sudetă nu a fost dezbătută în RDG din perspectiva dreptului internațional. Însă preluarea acestui discurs în reprezentările filmice se datora și noilor orientări inițiate de Consiliul pentru Istorie (*Rat für Geschichtswissenschaft*) în urma celor două conferințe ale istoricilor din 1981 și 1982. În acest context, Germania de Est se definea drept o „națiune de tip nou“ („Nation neuen Typus“), o națiune socialistă ce depășise deviza luptei internaționale de clasă, permițând astfel o extindere a istoriografiei. Noua interpretare a trecutului a fost adusă la formula „Erbe und Tradition“ (t.a. „patrimoniu și tradiție“), istoria mișcărilor muncitorești, mai

<sup>1107</sup> Cf. și *Die Verlobte* [Günther Rücker/ Günter Reisch, 1980] sau *La patru pași de infinit* [Francisc Munteanu, 1964] ș.a.

<sup>1108</sup> Despre conceptul „polyperspektivische Erzählung“ a se vedea: Eder, *Die Figur im Film*, p. 507.

<sup>1109</sup> Diferența dintre segmentul sau cadrul narativ (*Handlungslinie*) și perspectiva narativă (*Erzählebene*) rezidă în păstrarea cadrului spațio-temporal și într-o derulare coerentă a acțiunii, a firului narativ, astfel încât la nivel intradiegetic se poate recunoaște o dimensiune semantică de sine stătătoare, pe de o parte, iar pe de altă parte în implicarea unei noi instanțe sau voci narative, printr-o nouă diegeză.

<sup>1110</sup> Gregor Schirmer, „Das Münchener Diktat von 1938 und das Völkerrecht“, Vortrag auf einer Veranstaltung des Verbandes für Internationale Politik und Völkerrechte e.V. am 8.10. 2008 in Berlin, în: <http://www.vip-ev.de/text418.htm>, (26.08.2015).



exact istoria partidului SED putând fi integrată într-o accepțiune mai largă a istoriei naționale germane.<sup>1111</sup> De remarcat este faptul că filmul *Hilde das Dienstmädchen* nu recurge la o tematizare a crizei sudeților din perspectiva macro a dreptului internațional, ci se restrânge asupra cadrului micro al vieții sociale cotidiene prin alăturarea germanilor sudeți la partidul lui Henlein, prin dorința de anexare la Germania nazistă și conflictele interetnice. Devotamentul locuitorilor din regiunea de frontieră față de programul partidului Henlein este sugerat la nivel vizual, încă din primele scene, prin motivul lumânărilor așezate în geam (*Treuelicht*), actul simbolic fiind adus la cunoștință în mod explicit de către controlorul trenului în dialogul cu Hilde [0.03.33.2 - 0.04.14.8]. Pe lângă motivul lumânărilor ce împânzesc tot mai mult fațadele caselor amplificând tensiunea interioară a tatălui (Achim Wolff) [1.13.28.0-1.19.09.0], cursul ascendent al simpatizanților național-socialiști este evidențiat și prin docilitatea mulțimii adunate pentru a asculta discursul lui Hitler [0.28.21.6-0.33.55.8].

De asemenea, în vecinătatea familiei tâmplarului se intensifică relațiile conflictuale dintre locuitorii de diferită apartenență etnică, religioasă sau politică. Ostilitatea față de cehi este exprimată prin lozinca „Tschechen tot“ (t.a. „moarte cehilor“) a asociației tinerilor sportivi (*Turnverein*), în timp ce aversiunea față de locuitorii evrei ai orașului este evidențiată în scena dresajului unui doberman care nu trebuie să se lase hrănit de către un evreu. În sfârșit, constrânși de izolarea socială și aflați în pragul șomajului, membrii familiei de sudeți neimplicați în mod direct în acțiunile politice sunt nevoiți să se adapteze noului regim politic [-0.23.00.0-0.26.31.9]. Conjuncturile politice determină, de asemenea, înrăutățirea relației dintre tânărul adolescent și îndrumătorul său, maghiarul Netschasek, care intrase în rândul simpatizanților naziști.

Transformarea politică, reconfigurarea memoriei și confuzia identitară provocată de acestea sunt evidențiate în scena dublă a lecției de muzică. La comanda politică venită din Praga, cântecul intonat de elevi „Riesengebirge, schönes Gebirge“ (t.a. „munți uriași, munți frumoși“) – regiune în care conviețuiau pe lângă cei 85% germani și 15% cehi – se transformase „după 20 de ani“ în „Riesengebirge, deutsches Gebirge, meine liebe Heimat, du“ (t.a. „munți uriași, munți germani, draga mea patrie, tu“) [-0.18.00.0-0.20.00.0; 1.19.09.0-1.20.33.9]. Mesajul politic al acestei scene relevă pe un ton ironic turnura naționalistă și ideea de patrie ce marcase societatea sudeților.<sup>1112</sup>

---

<sup>1111</sup> Vezi: Helmut Meier, Walter, Schmidt (Ed.), *Erbe und Tradition in der DDR. Die Diskussion der Historiker*, Berlin: Akademie-Verlag, 1988.

<sup>1112</sup> Scena lecției de muzică cuprindea inițial o povestire a profesorului despre îmbogățirea evreilor de pe



Transformarea relațiilor sociale este reflectată de asemenea printr-o altă scenă recurentă privind studiul muzical, în care la îndemnul mamei (Heide Kipp) tânărul adolescent primește lecții de vioară de la un inginer. Însă în urma anexării regiunii sudeților la Germania nazistă se încheiaseră și îndeletnicirile muzicale – „timpul pentru muzică a trecut“ (t.a./ sei „die Zeit für Musik vorbei“) – profesorul de vioară fiind însărcinat în Silezia cu realizarea unor noi sisteme de instalații termice și centrale independente (t.a./ „neuen Arten von Heizungen und Freianlagen“), sugerându-se astfel în mod subtil programul „soluției finale“ [~1.25.00.0 - 1.28.56.3].

Aceste acțiuni paralele ce se îmbină într-un segment narativ de sine stătător ilustrează imaginea micului oraș idilic Reichenberg ca spațiu vital (*Lebensraum*) încărcat de tensiuni politice și interetnice.

#### 4.2.2.2. Toposul luptătorului în rezistență

În contextul adaptării societății la noile condiții politice, al lozincilor „Heim ins Reich“ („Acasă în Reich“) și al entuziasmului față de extinderea puterii politice naziste, rezistența antifascistă apare ca un fenomen marginal, fiind reprezentată de personajul luptătorului comunist Erich. Constelația personajelor Hilde – Erich – tânărul adolescent și interacțiunea acestora constituie un al doilea segment narativ. Interdependența acestora reiese în primul rând din povestea Hildei prezentată din perspectiva observațională a băiatului. Situată la rândul ei în prim-planul acțiunii filmice însă aflându-se într-o stare expectativă, Hilde acționează în funcție de comportamentul personajului Erich, a cărui evoluție este mai degrabă liniară, statică, lipsită de o transformare dramaturgică. Însă deciziile și comportamentul luptătorului în rezistență influențează evoluția celorlalte personaje, în special în urma despărțirii de Hilde.<sup>1113</sup> Astfel, modificarea continuă a perspectivei narative, îmbinarea instanțelor narative prin intermediul vocilor din off sau al focalizării subliniază filmic triada personajelor Hilde, Erich și tânărul adolescent, identificarea în relația spectator-personaj (*identifikatorische Nähe*) realizându-se în principal cu Hilde și tânărul adolescent.

Prezența vizuală a luptătorului comunist în rezistență este estompată în favoarea unei prezențe la nivel discursiv. Atât prin rarele apariții scenice rezumate în mare parte la

---

urma lui Franz Schubert, vezi: Günther Rücker, „Hilde das Dienstmädchen“. Filmerzählung nach der Erzählung gleichen Namens (Aufbau-Verlag), în: BArch, DR 117/7579, Konzept v. 6.9.1984.

<sup>1113</sup> Povestirea aduce un mod de lectură diferit, în care se accentuează oscilația lui Hilde între Erich și Netschasek, iar astfel între rezistență și trădare, în: Klaus Vändler, „Herr von Oe/Hilde das Dienstmädchen“ von Günther Rücker, Weimarer Beiträge 31 (1985) 11, p. 1885, în: DRA, Pressedokumentation, „Hilde, das Dienstmädchen“ (în continuare: „DRA, HD“).



întâlnirile secrete cu Hilde,<sup>1114</sup> cât și prin prezența sa discretă și atitudinea rezervată, Erich este prezentat la prima vedere drept un personaj marginal.<sup>1115</sup> Spre deosebire de entuziasmul, adaptarea sau resemnarea celorlalți locuitori ai orașului, Erich este singurul personaj central prezentat ca oponent al regimului național-socialist în ascensiune, acțiunile sale în clandestinitate rămânând însă în umbră. Dincolo de expunerea prin dialog a situațiilor primejdioase în care s-a ținut Madridul, dar s-a pierdut Bilbao [0.21.02.08-0.21.50.08] sau a momentului în care în Berlin se oferise recompensă pentru capturarea sa [0.36.06.00-0.38.22.04], Erich refuză explicațiile privind lupta în rezistență: „Es gibt Fragen, die stellt man nicht“ [...]. „Mein Leben ist jetzt anders geworden. Frag nie wo ich bin.“ (t.a. „Sunt întrebări care nu se pun“ [...]. „Viața mea s-a schimbat. Să nu întrebi niciodată unde sunt.“ [0.08.54.0 - 0.10.21.1]. Partea opusă rămâne de asemenea în umbră, fiind depersonalizată datorită adresării colective prin utilizarea pronumelui „sie“ („ei“). Faptul că avuse loc o luptă înarmată este adus la cunoștință de către Hilde, după descoperirea pistolului: „Wir sind nicht für's Schießen gemacht. Die können das. Wir nicht. Das ist nicht unseres.“ (t.a. „Noi nu suntem făcuți pentru a împușca. Ei pot acest lucru. Noi nu. Nu ne aparține.“) [0.36.06.00-0.38.22.4]. În mod vag este prezentată și moartea lui Erich de către unul dintre tovarășii de luptă: „Im Walde, ... einer war ein Spitzel. Sie haben sich gewährt bis zuletzt.“ („În pădure, ... a fost un turnător. S-au apărut până în ultimul moment.“) [1.03.30.9- ~ 1.06.00.0]. Caracterul introvertit, contemplativ, laconic al personajului Erich depășește reprezentările vizuale anterioare centrate pe vizualizarea luptei în rezistență și exprimarea convingerilor politice fie și într-un mod ambivalent, provocând astfel așteptările spectatorilor.

Însă absența luptătorului în rezistență la nivel vizual este compensată prin prezența sa discursivă datorată situației expectative în care se află atât Hilde cât și tânărul observator, atenția spectatorilor fiind direcționată astfel spre personajul așteptat, spre luptătorul în rezistență.

<sup>1114</sup> Scenele cu Erich: (puncte de cotitură în structura narativă): 1. Erich cu Hilde în „casa prietenilor naturii“ (*Naturfreundehaus*) (scena intrării); Erich cu tatăl în atelier [0.21.02.8-0.21.50.8]; Erich și Hilde - plimbarea cu bicicleta [0.26.31.9-0.28.21.6]; Erich și Hilde în „casa prietenilor naturii“ [0.33.55.8-0.34.59.6]; scena despărțirii [0.36.06.00-0.38.22.3]; Erich, băiatul, mama și tatăl pe câmpul cu flori [0.46.10.4-0.48.04.7]; Erich cu băiatul în pădure - ultima conversație [1.00.41.4-1.03.30.8]; Moartea lui Erich este comunicată doar la nivel narativ.

<sup>1115</sup> Presa acelei perioade criticase reprezentarea luptătorului comunist în rezistență, Erich fiind considerat atât în cazul povestirii semnate de Günther Rücker, cât și în cel al producției cinematografice drept un personaj neconturat, un luptător altruist („selbstloser Kämpfer“), vezi: Sonntag, 14/1985, p. 4, în: Martin Straub, „Herr von Oe/Hilde das Dienstmädchen“ von Günther Rücker, *Weimarer Beiträge* 31 (1985) 11, p. 1903; „Träume, Fragen, Zweifel“, Christoph Funke, *Film und Fernsehen*, 12/1986, în: DRA, HD; „Kino-Eule“, *Eulenspiegel*, 26.9.1986, în: *Pressedokumentation Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) „Konrad Wolf“*.



#### 4.2.2.3. Amintirea autobiografică

Dincolo de cele două segmente narative privind contextul politic și constelația personajelor, construcția narativă a filmului evidențiază un al treilea plan (*Erzählebene*) marcat de o instanță narativă diferită și anume amintirea autobiografică a regizorului Günther Rücker. Acțiunea filmică este prezentată în mare parte din perspectiva tânărului aflat în procesul maturizării, acesta preluând o poziție dublă: cea a observatorului și cea a personajului actant. Procesul reamintirii apare sub forma povestirii în ramă, în care vocea din off a regizorului Günther Rücker comentează în prologul și epilogul filmului amintirea sa legată de Hilde. Așadar, multiperspectivitatea situației narative (*multiperspektivische Erzählsituation*) rezidă în suprapunerea instanței narative a autorului – prin vocea lui Günther Rücker – cu cea a naratorului la persoana I, iar în final cu cea a personajului actant/ observator, marcând trecerea de la Eul narator (*erzählendes Ich*) la cel care trăiește experiențele narate (*erlebendes Ich*) iar în sfârșit la naratorul personal (*personale Erzählsituation*). Prin urmare, conținutul mnemonic este cel reprezentat vizual și nu naratorul-autor care trece prin procesul reamintirii.<sup>1116</sup> Prologul prezintă imaginea întunecată a unei femei într-un local, în timp ce pe fondul muzicii de pian vocea din off preia o funcție explicativă: „Das ist Hilde. Sie ist Teil meiner Kindheit und meiner Jugend. Sie ist in meine Erinnerung geblieben, denn mit ihr kam die Welt zu mir, mit ihren Verwirrungen und Fragen...” (t.a. „Aceasta este Hilde. Ea face parte din copilăria și tinerețea mea. Mi-a rămas în amintire, pentru că odată cu ea lumea a venit înspre mine cu toate confuziile și întrebările ei...”). De asemenea, aceeași situație narativă revine în sens invers în epilog, în urma unui dialog între Hilde și tânărul adolescent: în momentul despărțirii, Hilde aflându-se în fața ușii se întoarce spre tânăr, imaginea în fondu fiind comentată de vocea din off a naratorului-autor: „Das war Hilde das Dienstmädchen. Sie ist ein Teil meines Lebens geblieben. Ich habe sie nie vergessen. Ich habe nichts vergessen.“ (t.a./ „Aceasta a fost Hilde, menajera. Ea a rămas parte din viața mea. Nu am uitat-o niciodată. Nu am uitat nimic.“).

Comentariile naratorului-autor situează acțiunea filmică în registrul retrospectiv al procesului de reamintire atât prin menționarea cuvântului „amintire“, cât și prin recursul la

---

<sup>1116</sup> Prologul și epilogul constituiau un aspect problematic invocat pe tot parcursul perioadei de producție, trecând astfel prin mai multe modificări: a) viziunea retrospectivă a Hildei, care își expune povestea într-o scrisoare; b) agresarea Hildei de către niște bărbați din local; c) Hilde stând la masă în locuința tatălui (scenariu, versiune modificată, iulie 1985). În versiunea finală a filmului, prologul prezintă personajele feminine Hilde și Irina în local, relația lor amoroasă sugerându-se în secvența următoare, iar epilogul se desfășoară în locuința tatălui, indicându-se relația dintre Hilde și băiat.



prezentul timpului povestirii (*Erzählzeit*). Pe lângă acest registru personal, autobiografic, împletirea instanțelor narative, dialogul calm și în special atmosfera nostalgică, poetică sunt aspecte ce evidențiază timpul amintit al acțiunii filmice. Imaginea peisajului montan străbătut de o lumină crepusculară, asociată cu stilul romantic al picturilor semnate de Caspar David Friedrich,<sup>1117</sup> întrerupe sub formă de leitmotiv narațiunea filmică nu doar pentru a sublinia motivul patriei (*Heimat*), ci și pentru a marca punctele dramaturgice și momentele eliptice. De asemenea, tonul liric este accentuat la nivelul sunetului prin muzica de pian inserată de-a lungul acțiunii filmice și în special prin Impromptul D 935 op. 142 de Franz Schubert ca leitmotiv muzical. Viziunea retrospectivă a filmului *Hilde, das Dienstmädchen*, procesul reamintirii ce marchează acțiunea filmică prin evocarea propriei copilării a regizorului atribuie filmului un grad mai ridicat de autenticitate și implică un alt mod de lectură.

#### 4.2.3. Negocierea trecutului: producția filmului

*Hilde das Dienstmädchen* de Günther Rücker apăruse inițial, în anul 1984, sub formă de povestire. În același an se pregătea conceptul pentru transpunerea filmică ce trecuse prin mai multe modificări datorate comprimării dramaturgice și temelor „necorespunzătoare.” Așadar, relația amoroasă dintre Hilde și bucătăreasa Irina, sugerată inițial, pe de o parte, sau relația extraconjugală a ambilor părinți - dintre Janka și tatăl tânărului precum și dintre mama acestuia și inginerul violonist, pe de altă parte, constituiau aspecte ce subliniau ideea raportului dintre fidelitate și infidelitate, eliminate din conceptul filmului, invocându-se în acest sens motivul redundanței.<sup>1118</sup> Motivația artistică și ideologică a conceptului filmic se formulase în momentul aprobării acestuia în 22.10.1984: „Mit dem Stoff kann qualitativ und in Variation[en] die Linie des antifaschistischen Films fortgeführt werden.“ (t.a. „Cu acest material filmic poate fi continuată în mod calitativ și variat linia filmului antifascist.”).<sup>1119</sup> În acest sens, narațiunea filmică trebuia orientată asupra luptei în rezistența antifascistă și implică asupra personajului Erich, motiv pentru care Günther Rücker, nevoit să recurgă la ficțiune, inventase „noi acțiuni scenice“ (t.a./ „neue szenische Vorgänge“) ce „servesc sarcinii de a contura personalitatea ilegalistului Erich cu plasticitatea necesară, mai ales privind munca sa politică, relația sa cu Hilde, cu tânărul băiat și cu alte personaje.“ (t.a./ „Sie dienen insbesondere der Aufgabe, die Persönlichkeit

<sup>1117</sup>Vezi: „Hilde das Dienstmädchen“, Film Spiegel 3/1986, HFF, ș.a.

<sup>1118</sup> Vezi: Günther Rücker, „Hilde das Dienstmädchen“. Filmerzählung nach der Erzählung gleichen Namens (Aufbau-Verlag), în: BArch, DR 117/7579. Asupra altor modificări se va reveni pe parcursul analizei de film.

<sup>1119</sup> Formblatt II, Dramaturgengruppe „Berlin“, 22.10.1984, von Werner Beck, Hauptdramaturg, Bestätigung des Filmstoffes, în: Stoffakten, BArch DR 117/29463.



des Illegalisten Erich mit der notwendigen Plastizität zu zeichnen, vor allem was seine politische Arbeit, sein Verhältnis zu Hilde, dem Jungen und anderen Beziehungsfiguren betrifft.“).<sup>1120</sup> Aceste variații sau mai bine spus „variarea și diferențierea continuă a liniei tradiționale privind «tematica antifascistă» a creației DEFA“ (t.a./ „weitere Variierung und Differenzierung der Traditionslinie «antifaschistischer Thematik» im DEFA-Schaffen“)<sup>1121</sup> viza contextul istoric în care era plasată acțiunea filmică, indicându-se, în acest sens verificarea cu privire la reprezentarea mai clară, indubitabilă a „existenței statalității cehoslovace și a comportamentului germanilor în această țară.” (n.t/ „das Bestehen der Staatlichkeit der Tschechoslowakei und das Verhalten der Deutschen in diesem Land“).<sup>1122</sup> Prezentificarea (*Vergegenwärtigung*) contextului istoric aducea în discuție chestiunea Germaniei divizate (*offene deutsche Frage*) însă nu fără a semnala faptul că „visul și unica consecvență posibilă în rezolvarea acestei «chestiuni» este trecută astăzi sub tăcere.” (t.a./ „was als Traum und einzig mögliche Konsequenz zur Lösung dieser «Frage» heute verschwiegen wird.“).<sup>1123</sup>

După o primă discuție cu dramaturgul Werner Beck, Günther Rücker era atenționat în continuare asupra aspectelor stilistice privind lungimea scenariului, amploarea scenelor și a dialogului,<sup>1124</sup> însă comprimarea dramaturgică asupra căreia se insistase de-a lungul realizării conceptului filmic nu luase forma dorită nici măcar în momentul finalizării scenariului regizoral. Regizorii Günther Rücker și Jürgen Brauer invocau în fața directorului general DEFA, Hans Dieter Mäde, motivul întârzierii procesului de producție cauzate de realizarea unei noi versiuni a scenariului. („eine Zeitverzögerung durch eine Neufassung des Drehbuchs“).<sup>1125</sup>

La scurt timp după depunerea cererii pentru aprobarea filmului de către HV Film în data de 1.4.1985,<sup>1126</sup> Hans Dieter Mäde raporta conducerii aceleiași instituții, Horst Pehnert,

<sup>1120</sup> Vorlage: Antrag auf Aufnahme in den Produktionsplan 1985, Gruppe „Berlin“, Babelsberg, den 4.3.1985, p.1. în: Kinospielefilmakte, BArch DR 117/28358, T. 2/2.

<sup>1121</sup> Vorlage: Antrag auf Aufnahme in den Produktionsplan 1985, Gruppe „Berlin“, Babelsberg, den 4.3.1985, p.1. în: BArch DR 117/28358, T. 2/2.

<sup>1122</sup> Inhaltlich-konzeptionelle Information zu Erzählung und Filmfabel „Hilde das Dienstmädchen“, Werner Beck, in: Vorlage: Antrag auf Aufnahme in den Produktionsplan 1985, Gruppe „Berlin“, Babelsberg, den 4.3.1985, în: BArch DR 117/28358, T. 2/2.

<sup>1123</sup> Führungskonzeption für die Verfilmung der Erzählung „Hilde das Dienstmädchen“ von Günther Rücker, Gruppe „Berlin“, Babelsberg, den 15.10.1984, von Werner Beck, stoff. Dramaturg, în: BArch DR117/29463.

<sup>1124</sup> Inhaltlich-konzeptionelle Information zu Erzählung und Filmfabel „Hilde das Dienstmädchen“, Werner Beck, Vorlage: Antrag auf Aufnahme in den Produktionsplan 1985, Gruppe „Berlin“, Babelsberg, den 4.3.1985, în: BArch DR 117/28358, T. 2/2.

<sup>1125</sup> Mitteilung Busch-Produktion, Babelsberg, 14.6.1985 an Generaldirektor Koll. Mäde, în: BArch DR 117/28358, T.2/2.

<sup>1126</sup> Antrag auf Filmzulassung, DEFA-Studio für Spielfilme an MfK, HV Film, 1.4.1985, în: BArch, 2 HV Fiche 1.



despre negocierea „întrebărilor deschise în drumul de la scenariul literar la scenariul regizoral“ (t.a./ „offene[r] Fragen auf den Weg von Szenarium zum Drehbuch“) și despre modul în care „s-a putut obține o creștere calitativă din punct de vedere literar“ (t.a./ „eine weitere literarisch qualitative Steigerung gewonnen werden konnte.“).<sup>1127</sup> În adăugarea raportului, avizul (*Stellungnahme*) grupului „Berlin“ privind scenariul<sup>1128</sup> punctase trei aspecte centrale ale discuției și anume trecerea la narațiunea filmică, personajul luptătorului în rezistență Erich și personajul tânărului. În acest sens, reflexivitatea narațiunii filmice era considerată, asemenea reprezentărilor vizuale anterioare, drept o „sarcină dificilă“ („schwierige Aufgabe“) depășită însă prin intermediul „imaginilor asociative eficiente“ („assoziativ wirksame Filmbilder“), în timp ce stratificarea și multiperspectivitatea acțiunii dramatice a fost adusă prin „comentariul-cadru“ și prin „coeziunea relațiilor dintre personaje la o unitate ideală“ (t.a./ „die enge Figurenbeziehung zu einer ideellen Einheit gebracht“), iar „acțiunile și personajele lipsite de schema cauză-efect“ (t.a./ „Vorgänge und Personen ohne Ursache-Folge Schema“) au fost încadrate „prin forța «determinantă» a fascizării germanilor“ (t.a./ „«drängende» Kraft der Faschisierung der Deutschen“) într-o relație logică.<sup>1129</sup> Dincolo de acest aspect, dramaturgii subliniază reprezentarea diferențiată a personajului Erich, prin intermediul căreia să se întrevadă atitudinea sa ambivalentă față de Hilde, dar și necesitatea acestui comportament în principal în scena despărțirii și în cea a ultimei întâlniri cu tânărul adolescent. Accentuarea sentimentelor de confuzie ale tânărului observator atât față de Hilde, cât și față de relația sa cu Netschasek era de asemenea indicată. Universul emoțional al tânărului marcat de contradicții precum „dorința de a deveni partenerul Hildei“ (t.a./ „Sehnsucht männlicher Partner Hildes zu sein“) constituise o „scenă la fel de dificilă“ (t.a./ „ebenfalls schwierige Szene“), care, în viziunea colectivului de creație „Berlin“, a fost „soluționată cu abilitate artistică (t.a./ „künstlerisch mit Meisterschaft gelöst“). Reprezentarea acestui univers emoțional avea menirea să mijlocească atât relația de identificare dintre personaj și tinerii spectatori (*identifikatorische Nähe*), cât și capacitatea de comprehensiune a epocii.<sup>1130</sup> Într-un final, raportul directorului Hans Dieter Mäde indicase lipsa unor confruntări majore în procesul de negociere între cinești și funcționarii politici sau culturali în cadrul colectivului de creație „Berlin“.

<sup>1127</sup> Mitteilung Hans Dieter Mäde, Studio für Spielfilme an Stellvertreter des Min. u. Leiter HV Film Horst Pehnert, 23.7.1985, în: BArch, 2 HV, Fiche 1, Dossier 2B.

<sup>1128</sup> Stellungnahme zum Szenarium „Hilde, das Dienstmädchen“, Hauptdramaturg Werner Beck, Gruppe „Berlin“, o.D., în: BArch DR 117/29463.

<sup>1129</sup> *Ibidem.*

<sup>1130</sup> *Ibidem.*



Pentru moment, singura nemulțumire viza lungimea peliculei, redusă deja prin comprimare dramaturgică de către cei doi regizori pe parcursul realizării celor trei scenarii literare și scenariului regizoral. Însă acest deziderat continua să prevaleze în momentul cererii de intrare în producție a scenariului în versiunea din 19.7.1985, acesta intrând acum în responsabilitatea echipei de filmare: „Bei der inneren Struktur der Fabel, der Notwendigkeit der Herstellung eines genauen Zeitbildes und der differenzierten sozialen Psychologie mehrerer motivisch gleichwertiger Charaktere bleibt die Erfüllung der Metrage eine ständige Aufgabe.“ (t.a./ „Pe lângă structura internă a narațiunii filmice, necesitatea realizării unei imagini concrete a perioadei și a unei psihologii sociale diferențiate privind mai multe personaje de natură motivică asemănătoare, îndeplinirea metrajului rămâne o sarcină permanentă.“).<sup>1131</sup>

După ce directorul general Hans Dieter Mäde aprobase în data de 23.8.1985 intrarea în producție a filmului, Günther Rücker revendica pe parcursul filmărilor dublarea vocii personajului Netschasek cu cea a lui Stephan Paryla din Viena,<sup>1132</sup> iar pe de altă parte adăugarea unui cadru, care să reflecte atitudinea politică ambivalentă a tatălui.<sup>1133</sup>

Aprecierile grupei „Berlin“ privind primul montaj (*Rohschnitt/ rough cut*) reluau aceleași observații ce constituiau punctele de discuție în momentul finalizării scenariilor literare și regizorale și care au fost transmise conducerii HV Film de către directorul general Hans Dieter Mäde.<sup>1134</sup> Se menționa de asemenea noutatea adusă de perspectiva subiectiv-autobiografică în tematizarea filmică a trecutului recent pe de o parte, cât și prezentificarea trecutului prin referirea la chestiunea Germaniei („offene deutsche Frage“) sau la „teza privind menținerea granițelor Reichului din 1937“ (die These von dem Aufrechterhalten der Grenzen des Reiches von 1937).<sup>1135</sup> Însă afirmațiile critice veneau din partea departamentului de creație artistică de pe lângă HV Film (Abteilung Künstlerische

---

<sup>1131</sup> Antrag auf Produktionsfreigabe für das Filmvorhaben „Hilde, das Dienstmädchen“, von Werner Beck, Hauptdramaturg, Gruppe Berlin, Babelsberg, 20.8.1985, în: BArch DR 117/28358, T.2/2.

<sup>1132</sup> Mitteilung Busch-Produktion an Direktor für Produktion Golde, Babelsberg, 22.10.1985, în: BArch DR 117/28358, T.2/2.

<sup>1133</sup> Antrag zur Bestätigung eines Zusatzbildes für den Film „Hilde das Dienstmädchen“, Mitteilung Gruppe „Berlin“ an den Generaldirektor, Babelsberg, 18.11.1985, în: BArch DR 117/29463.

Această scenă prezintă personajul tatălui scriind pe spatele unei icoane o scrisoare adresată fiului său, în care își exprimă regretul de a se fi poziționat politic prin plasarea lumânării aprinse în geam (*Treuelicht*) și în același timp compasiunea față de cei care s-au înșelat prin revendicările privind alipirea la Reich.

<sup>1134</sup> Vezi: Stellungnahme zum Rohschnitt „Hilde, das Dienstmädchen“, Gruppe „Berlin“, Babelsberg, 16.12.1985, în: BArch DR 117/29463. Cf. Stellungnahme zum Szenarium „Hilde, das Dienstmädchen“, Hauptdramaturg Werner Beck, Gruppe „Berlin“, o.D., în: BArch DR 117/29463; Mitteilung Hans Dieter Mäde, Studio für Spielfilme an Stellvertreter des Min. u. Leiter HV Film Horst Pehnert, 23.7.1985, în: BArch, 2 HV, Fiche 1, Dossier 2B.

<sup>1135</sup> Stellungnahme zum Rohschnitt „Hilde, das Dienstmädchen“, Gruppe „Berlin“, Babelsberg, 16.12.1985, în: BArch DR 117/29463.



Produktion der HV Film). Dramaturgul Werner Beck semnala lipsa unei discuții cu cineaștii cauzată de organizarea spontană a vizionării primului montaj (*Rohschnitt-veranstaltung*). Așadar, structura incoerentă a narațiunii filmice devenea din nou obiectul criticii, comentariul naratorului de la începutul și finalul filmului, perspectiva narativă confuză, detaliile și episoadele de sine-stătătoare fiind invocate în acest sens. Directorul general Mäde adăuga, pe lângă detaliile deja menționate, structura teatrală a filmului, necesitatea unei contrastări a limbajului, dar și soluționarea nereușită a scenei finale prin vocea confesivă a naratorului.<sup>1136</sup>

Dezbaterile continuase odată cu aprobarea finală a producției cinematografice (*staatliche Zulassung des Films*), moment în care, în documentația trimisă la data de 3.4.1986 conducerii HV Film, Horst Pehnert, directorul DEFA Hans Dieter Mäde preciza importanța literaturii memorialistice și a abordării istorico-artistice specifice acesteia, care în cazul filmului *Hilde, das Dienstmädchen* stabilise un raport cu conceptul de națiune și patrie (*Heimat*). Pe de altă parte, el sublinia „efortul activității creatoare“ („schöpferische Anstrengung“) de-a lungul procesului de producție de a dirija diferitele destine înspre o „unitate ideală“ („ideellen Einheit“) printre altele și prin intermediul funcției structurante a muzicii de pian, deși în câteva scene interpreta Hildei eșuase în acest sens.<sup>1137</sup> Dintr-o perspectivă mai puțin analitică, răspunsul departamentului de creație artistică a HV Film invoca dezideratul politicii memoriei și anume rolul filmului îndeosebi privind aspectul schimbului de generații și confruntarea autobiografică cu trecutul:

„Bevor ein Film wie der vorliegende entstehen konnte, bedurfte es Zeit in zweifacher Hinsicht: [...] um Vergangenes zu bewältigen, doch folgte diese Bewältigung niemals Prämissen wie Verdrängung oder abschließender, endgültiger Urteile, und es brauchte wohl auch eines bestimmten Menschenalters, bevor scheinbar privateste Erinnerungen zu einer untrennbaren Einheit von Menschen und Zeitbild verschmelzen konnten.“<sup>1138</sup>

„Înainte realizării unui asemenea film era nevoie de timp din două puncte de vedere: [...] pentru a depăși trecutul, însă această depășire nu urmărea premisele refulării sau a sentințelor finale, definitive, și era nevoie de o anumită vârstă umană înainte ca aparent cele mai private amintiri să se poată contopi într-o unitate inseparabilă între oameni și imaginea timpului (*Zeitbild*).“ (t.a.).

Pe de altă parte, reprezentanții instituțiilor responsabile de rețeaua cinematografică și exportul filmelor – Progress Film-Verleih și DEFA-Außenhandel – subliniau în mod sche-

<sup>1136</sup> Rohschnitt „Hilde, das Dienstmädchen“ am 16.12.1985, Abt. Künstlerische Produktion, Berlin, 19.12.1985, BArch, 2HV Fiche 1, Dossier 2B.

<sup>1137</sup> Stellungnahme zur Staatlichen Abnahme des Films „Hilde das Dienstmädchen“, Hans Dieter Mäde, în: BArch DR117/29463 și BArch, 2 HV, Fiche 1.

<sup>1138</sup> Stellungnahme zum Spielfilm „Hilde, das Dienstmädchen“, DEFA-Studio für Spielfilme, zur staatlichen Zulassung am 2.5.1986, Abteilung Künstlerische Produktion, Berlin, 23.4.1986, în: BArch DR 117/28693, Geschäftsführung și BArch, 2 HV, Fiche 1.



matic importanța filmului din perspectiva politicilor culturale îndeosebi cu privire la actualitatea „antifascistă“ sau la reprezentările vizuale ce surprind contradicțiile acelei perioade.<sup>1139</sup> Aceste luări de poziție dar și măsurile de promovare<sup>1140</sup> demonstrau atenția acordată filmului la nivel oficial.

În sfârșit, faptul că în rândul funcționarilor politici sau culturali existau concepții contradictorii se dovedise nu doar în momentul producției filmice, prin afirmațiile critice menționate anterior, ci și prin acordarea mențiunii „künstlerisch wertvoll“ (film valoros din punct de vedere artistic). Această contradicție se reflectase de asemenea în aprecierile aduse regiei și imaginii la festivalul din Karlovy Vary pe de o parte, în timp ce în RDG se criticaseră tocmai aceste valori artistice de către funcționarii politici.<sup>1141</sup> Asemenea filmului *Mama, ich lebe* în regia lui Konrad Wolf se încerca – deși cu o atitudine ambivalentă – întâmpinarea așteptărilor spectatorilor tineri cu privire la reprezentările filmice ale trecutului recent.

#### 4.2.4. Negocierea trecutului: receptarea filmului

Premiera filmului *Hilde, das Dienstmädchen* a avut loc la data de 27.5.1986 în cadrul celui de-al 4-lea Festival Național al Filmului de Ficțiune din Karl-Marx-Stadt, motiv pentru care perioada de producție se scurtase cu 6 săptămâni, echipa de filmare aflându-se sub presiunea timpului.<sup>1142</sup>

Dincolo de reacția ambivalentă față de producția cinematografică, opera literară semnată de Günther Rücker și specificitatea sa autobiografică deveneau preocuparea predominantă a criticii din presă. Afinitatea autorului pentru abordarea trecutului recent îndeosebi în creații cu caracter autobiografic concretizate fie sub formă de opere radiofonice, proză sau film era cunoscută publicului est-german. Așadar, Günther Rücker contesta suprasaturația „tematicii antifasciste“ subliniată în presă, invocând motivul raportării diferite la trecut a fiecărei generații în parte. „Ich glaube auch nicht, daß die Thälmannfilme unsere letzte und bleibende Aussage sein sollen [...]“ (t.a. „Eu nu cred că

---

<sup>1139</sup> Vezi: Stellungnahme des Verleihs zur staatlichen Zulassung des Films, Progress Film-Verleih, Berlin, 23.4.1986, în: BArch DR117/28693 și BArch, 2 HV, Fiche 1; cf. Stellungnahme zur staatlichen Zulassung des Films, DEFA-Außenhandel, VE Außenhandelsbetrieb der DDR, Berlin, 25.4.1986, în: BArch DR117/28693 și BArch, 2 HV, Fiche 1.

<sup>1140</sup> Anlage zum Antrag auf Staatliche Zulassung für den Film - Maßnahmen der Öffentlichkeitsarbeit, în: BArch DR 117/28693 și BArch, 2 HV, Fiche 1. Remarcabile sunt în acest sens indicațiile cu privire la promovarea filmului în presa centrală. Cf. Einsatzkarte „Hilde, das Dienstmädchen“, 101/86, Progress Film-Verleih, în: HFF.

<sup>1141</sup> Vorschlag für das Staatliche Prädikat „wertvoll“, Werner Beck, Hauptdramaturg, Gruppe „Berlin“, Babelsberg, 3.10.1986, în: BArch DR117/29463.

<sup>1142</sup> Begründung der Kalkulationsabweichungen, p. 13, în: BArch DR 117/ 25640, Hauptbuchhalter.



filmele despre Thälmann ar trebui să fie ultima și permanenta noastră afirmație [despre trecut] [...].“<sup>1143</sup> Necesitatea amintirii era astfel relaționată cu schimbul de generații,<sup>1144</sup> implicând continuitatea confruntării filmice în registru autobiografic de către alți regizori, cărora Günther Rücker dorea să le expună prin acest film erorile și confuziile apărute în urma devierii propriilor amintiri. În viziunea regizorului, confruntarea cu propriul trecut se află în strânsă legătură cu vârsta, astfel încât amintirile se pot deforma la o vârstă înaintată, în timp ce tinerețea nu dispune de o capacitate de obiectivare destul de dezvoltată a propriilor trăiri.<sup>1145</sup> Consternarea față de propriul film, dar și suprimarea propriilor amintiri se reflectă într-o scrisoare a regizorului Günther Rücker adresată colegului său Jürgen Brauer:

„Die Dogmatiker unter den Dramaturgen werden sagen: kein klarer Erzähler-Standpunkt. Aber das ist ja das Seltsame im Leben, daß man als Kind Zusammenhänge ahnte, spürte, fühlte, die sich viel später erst als wahr und wirksam enthüllten. Andere werden das avantgardistisch-experimentell Kühne vermissen, wie sie es bei der «Verlobten» vermißten und uns traditionell Gemachter vorwerfen. Wir müssen es hinnehmen [...].“<sup>1146</sup>

„Dintre dramaturgi, cei dogmatici vor spune: perspectiva narativă nu este clară. Dar tocmai acesta este lucrul ciudat în viață, ca și copil se bănuiau, se percepeau, se simțeau raporturi ce doar mult mai târziu s-au dovedit adevărate și eficiente. Ceilalți vor simți lipsa îndrăzelii avangardiste-experimentale, așa cum au simțit-o și la «Verlobten» reproșându-ne abordarea tradițională. Trebuie să acceptăm [...].“ (t.a.)

Spre deosebire de imaginile reușite ale operatorului, atât personajele filmice neprofilate cât și narațiunea incoerentă, îngreunată de „prea multe amintiri fragmentate ale autorului“ (t.a./ „zuviel an bruchstückhaften Erinnerungen des Autors“)<sup>1147</sup> făceau obiectul criticii. În consecință, eficiența filmului era condiționată nu doar de o „atenție multiplă“ (t.a./ „verfielfachte Aufmerksamkeit“),<sup>1148</sup> ci și de cunoștințe istorice îndeosebi din partea

<sup>1143</sup> „Das Volk soll von dieser Liebe wissen, sie soll aufbewahrt sein für alle Zeiten“, ND, 27.8.1980, în: DRA, HD.

<sup>1144</sup> „Hilde, das Dienstmädchen“, Film Spiegel 3/1986; „Notizen von einem Gespräch mit dem Autor-Regisseur“, Hans Dieter Tok, Kino DDR, 8/1986, în: HFF.

<sup>1145</sup> „Was für Tode, wieviel Größe, was für unglaubliche Errettungen“, Tribüne, Nr. 97, 16.5.1986, p. 11, în: DRA, Pressedokumentation „Günther Rücker“ (în continuare: „DRA, GR“).

<sup>1146</sup> „Träume, Fragen, Zweifel“, Christoph Funke, Film und Fernsehen, 12/1986, în: DRA, HD.

<sup>1147</sup> „Reise in die Erinnerung“, Peter Claus, Junge Welt, Berlin, 5.9.1986, în: HFF; „Träume, Fragen, Zweifel“, Christoph Funke, Film und Fernsehen, 12/1986; „Hilde, das Dienstmädchen“, Sonntag, 14.09.1986; „Bilder einer Jugend“, Wochenpost, 12. 09.1986; „Plädoyer für das Leben. Zum DEFA-Film «Hilde das Dienstmädchen» von Günther Rücker“, Volkswacht, 10.10.1986, în: DRA, HD; „Kino-Eule“, Eulenspiegel, 26.9.1986; „Die Figuren sinken im Zauber der Bilder“, Klaus Baschleben, Nationalzeitung Berlin, 5.9.1986, în: HFF.

<sup>1148</sup> „Träume, Fragen, Zweifel“, Christoph Funke, Film und Fernsehen, 12/1986, în: DRA, HD; „Bilder wehmütigen Erinnerns“, BZ am Abend, 3.8.1986; „Die kleine und die große Welt“, Tribüne, 5.9.1986, în: HFF.



publicului tânăr.<sup>1149</sup> Organul central de presă „Neues Deutschland“ semnalase de asemenea lipsa unei construcții narative ingenioase,<sup>1150</sup> situându-se astfel în rândul celorlalte critici enumerate, ce relevau presiunea așteptărilor cu care a fost întâmpinată această producție cinematografică. Filmul *Hilde, das Dienstmädchen* era comparat nu doar cu povestirea omonimă, ci mai ales cu *Die Verlobte* [Günther Rücker/ Günter Reisch, 1980], peliculă semnată de același regizor, însă cu un incomparabil succes de public.

*Die Verlobte* prezintă într-un registru asemănător tema iubirii neîmplinite pusă pe seama conjuncturilor politice, personajul feminin Hella (Jutta Wachowiak) fiind atribuit, de data aceasta mișcării de rezistență. Trădată de către persoana de contact Irene, Hella era condamnată la zece ani de detenție într-o închisoare pentru femei în rândul condamnatelor pentru crimă, astfel încât lupta de rezistență devenea o luptă pentru autoconservare (*Selbsterhaltungskampf*). Așadar, punctul central al filmului îl constituise rolul femeii în rezistența antifascistă și implicit subiectivitatea personajului feminin ca și catalizator al acțiunii în detrimentul politicului. Eva Lippold sublinia în acest sens marginalizarea perspectivei feminine și a „caracterul[ui] diferit al femeii într-o asemenea situație“ (t.a./ „Andersartigkeit einer Frau in solch' einer Situation“) în confruntarea cu trecutul și îndeosebi în construcția toposului luptătorului comunist în rezistență.<sup>1151</sup> Romanele sale autobiografice „Haus der schweren Tore“ (1971) și „Leben wo gestorben wird“ (1974) serveau producției cinematografice drept suport literar, însă fără ca aceasta să preia, dincolo de subiectivitatea personajului principal Hella Lindau, nota personală a autoarei.<sup>1152</sup> Ca și în cazul producției *Hilde, das Dienstmädchen*, transpunerea filmică era supusă unei presiuni de ordin politic ce viza participarea la Festivalul Internațional de Film din Karlovy Vary și astfel, urgentarea finalizării filmului, motiv pentru care intențiile

---

<sup>1149</sup> „Plädoyer für das Leben. Zum DEFA-Film «Hilde das Dienstmädchen» von Günther Rücker“, Volkswacht, 10.10.1986, în: DRA, HD; „Erinnerungen an eine Kindheit“, Heinz Kersten, Der Tagesspiegel, 13, 9/1986, în: HFF.

<sup>1150</sup> „Menschliches in seinen Schattierungen. DEFA-Premiere im Berliner «International» mit «Hilde, das Dienstmädchen»“, ND, Berliner Ausgabe, 4.9.1986, în: HFF.

<sup>1151</sup> Eva Lippold, Unidoc, Film für den Fortschritt - Auszug Film und Fernsehen 9/80, în: BArch, FILMSG 1/25611.

Extinderea toposului luptătorului comunist în rezistență viza nu doar accentuarea rolului feminin sau motivul trădării, ci și tematizarea pactului de neagresiune între Germania nazistă și URSS, reprezentând deocamdată excepție în filmele-DEFA.

<sup>1152</sup> Vezi: „Eine ungeheuerliche Geschichte. Eva Lippold, Günther Rücker und Hans Müncheberg im Gespräch über den Film «Die Verlobte»“ în: Günther Rücker, *Die Verlobte. Texte zu sieben Spielfilmen*, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1988, pp. 573-590, aici: pp. 578-579. (Erstveröffentlichung: Film und Fernsehen, Heft 9/1980, p. 3 ff.).



artistice ale cineaștilor nu s-au putut concretiza în întregime.<sup>1153</sup> Cu toate acestea, rezonanța în rândul publicului se dovedise deosebit de favorabilă, filmul *Die Verlobte* obținând printre alte premii și Grand Prix-ul festivalului din Karlovy Vary sau Premiul Național clasa I al RDG. Însă receptarea diferită a celor două producții cinematografice părea să surprindă echipa de filmare și în special regizorul Günther Rücker, care, într-o scrisoare adresată lui Jürgen Brauer, mărturisea că sperase și în cazul filmului *Hilde das Dienstädtchen* la aceeași recunoștință surprinzătoare:

„Was kann die Leute bewegen, sich diesen Film im Kino anzusehen? Erinnerst du dich der skeptischen Mienen bei den Anfangsgesprächen zur «Verlobten»? Und dann staunten wir selber, wie junge Leute den Film aufnahmen. Diesmal aber haben wir es schwerer. Wir können kaum mehr leisten, als einer Generation von heute zu zeigen, wie eine Generation vor fast fünfzig Jahren sich herumschlug [...].“<sup>1154</sup>

„Ce poate determina oamenii să vizioneze acest film în cinematografe? Îți amintești privirile sceptice de la începutul discuțiilor privind «Verlobten»? Iar apoi ne-am mirat de modul în care tinerii au receptat filmul. De data aceasta ne este mai greu. Nu putem contribui mai mult decât să arătăm unei generații actuale, cum o altă generație s-a zbatut acum aproape cincizeci de ani [...].“ (t.a.)

Așadar, faptul că *Hilde das Dienstmädchen* se situa în umbra filmului *Die Verlobte* se reconfirmase în urma discuțiilor cu spectatorii,<sup>1155</sup> în măsura în care cu cât primul film se bucura de o receptare entuziastă, cu atât mai mult se remarcă lipsa de succes în cazul ultimului film.<sup>1156</sup> Evaluările pozitive ale spectatorilor vizau în primul rând imaginea filmică, dar și abordarea ideatică centrată pe evidențierea mediului cotidian în detrimentul personajului luptătorului în rezistență considerat în orice caz atipic. Însă filmul în ansamblu nu impresionase, iar motivul invocat de către participanții la discuție era redus la cheștiunea noii generații, ce avea „o altă relație față de aceste imagini private, frumoase.“ (t.a./ „eine andere Beziehung zu diesen privaten, schönen Bildern“). În acest sens, se expuneau o serie de critici referitoare la perspectiva narativă oscilantă, la personajul rigid al tânărului, la ușurința cu care Erich renunțase la afecțiunea Hildei, cât și la sexualitatea excesivă. Deși acceptase aceste critici, Günther Rücker le pune pe seama momentului inoportun și a mediului cinematografic, nerenunțând la reconsiderarea filmului și la

<sup>1153</sup> Vezi: Mitteilung des Generaldirektors Hans Dieter Mäde an Günter Reisch, 10.3.1980, în: BArch DR 117/27313, Kinospielefilmakte; Protokoll über die Studioabnahme des Films „Die Verlobte“ am 25.3.1980, Babelsberg, 7.4.1980, în: BArch DR 117/29468, Stoffakte mit Schriftwechsel.

<sup>1154</sup> Scrisoarea a fost citată în: „Ein Stück Welt in Lebensläufen“, Der Morgen, 25.5.1986, în: HFF.

<sup>1155</sup> „Hilde, das Dienstmädchen“ - Ein Film und seine Resonanz, Gespräch der Filmschöpfer mit Zuschauern, Erstausstrahlung: 01.09.1986, Radio DDR II, BAB2005907, în: DRA.

<sup>1156</sup> Numărul spectatorilor demonstrase din nou interesul scăzut față de acest film, în primele 5 săptămâni după premiera din cinematograful „International“ ajungându-se la 433.976 de spectatori, în: Progress Film-Verleih, Bereich Kulturpolitische Arbeit mit dem Film, Berlin, 14.10.1986, în: BArch, 2 HV, Fiche 1.



posibilitatea succesului de public în urma unei receptări ulterioare sau a difuzării pe micul ecran. Regizorul subliniase astfel nu doar necesitatea unei anumite intimități, ci și posibilitatea ca publicul să-și centreze atenția mai puțin asupra esteticii, cât asupra relaționărilor ideatice constituite în timp.<sup>1157</sup> Pe de altă parte, atitudinea ambivalentă a cineaștilor față de dificultățile de receptare a filmului se manifestase într-un raport de justificare (*Rechenschaftsbericht*) întocmit de grupa de creație „Berlin“, în care se recurgea mai degrabă la justificarea, decât la consimțirea obiecțiilor critice. Pe de o parte, gravitatea restrângerii condițiilor de creație ale regizorului era pusă în fața receptării critice a filmului, care, în unele privințe – în special în cea a perspectivei narative oscilante – fusese influențată de presă. Pe de altă parte, se invocase chestiunea schimbului de generații, menționată și în discuțiile cu spectatorii. Astfel că, spre deosebire de cazul generațiilor vechi, filmul nu venise în întâmpinarea tinerilor care, deși interesați de teme istorice, nu erau familiarizați cu contextul istoric reprezentat în film. Limitarea comprehensiunii trecutului și receptarea filmelor istorice în registru național constituiau, în accepțiunea cineaștilor, posibilele cauze ale incapacității de a dezvolta o dezbatere în rândul tinerilor sau de a organiza evenimente cinematografice în acest sens.<sup>1158</sup>

#### 4.2.5. Considerații finale: responsabilitatea amintirii

Filmul de ficțiune *Hilde, das Dienstmädchen* ridicase problema comprehensiunii trecutului de către diferitele generații într-un sens dublu: din perspectiva cineaștilor pe de o parte și din cea a publicului, pe de altă parte. În timp ce generația-martoră a cineaștilor abordase această temă într-un registru personal, fie sub forma confruntării cu propriile amintiri, a ecranizărilor literaturii memorialistice sau chiar și prin reprezentări cinematografice mai „intime“, tinerii spectatori reacționau cu distanța specifică generației care nu deținea experiența directă a trecutului reprezentat și care (deocamdată) nu părea să împărtășească memoria acestor experiențe (*Erlebniswelt*). Prin articularea aspectului mnemonic, a subiectivității procesului de amintire, filmul lui Günther Rücker determinase o extindere din punct de vedere estetic a reprezentărilor filmice ale trecutului recent, în timp ce tematizarea crizei sudete și a impactului naționalist marcase extinderea ideatică a conținutului filmic, ce presupunea însă cunoștințe istorice, socotind lipsa experiențelor directe ale generației tinere.<sup>1159</sup> Asupra acestui fapt, cât și asupra lipsei unor conexiuni

<sup>1157</sup> „Hilde, das Dienstmädchen“ - Ein Film und seine Resonanz, Radio DDR II, BAB2005907, în: DRA.

<sup>1158</sup> Zuarbeit für den Rechenschaftsbericht, Gruppe Berlin, Babelsberg, 12.1.1987, în: BArch DR 117/29463.

<sup>1159</sup> Alte aspecte tematice în construcția memoriei colective vizau relația amoroasă dintre Hilde și bucătăreasa Irina dar și homosexualitatea din cadrul asociației tinerilor sportivi, teme ce se aflau încă la începutul



ideatice poate fi raportată observația regizorului conform căreia spectatorii acordau o atenție mai mare abordării stilistice.<sup>1160</sup> Cu toate acestea, scopul filmului de a provoca obișnuințele de vizionare ale spectatorilor a fost atins și în privința toposului luptătorului în rezistență, în măsura în care personajul ilegalistului Erich corespundea, asemenea lui Arnold Classen în *Dein unbekannter Bruder*, mai degrabă unui personaj alienat, unui anti-erou, decât eroului „necesar“ până în momentul acela de față. Spre deosebire de protagonistul creat de Ulrich Weiß a cărei existență interioară se articulase pe parcursul acțiunii filmice, luptătorul comunist în rezistență construit de Günther Rücker era prezentat drept un personaj anost, fad și inhibat, ce trecea la nivel vizual pe un plan secundar, determinând însă evoluția celorlalte personaje. Activitatea clandestină, fenomen marginal în reprezentarea filmică, constituia însă cauza eșuării relației dintre Hilde și Erich.

Dincolo de receptarea dificilă a filmului *Hilde, das Dienstmädchen*, ce provocase totuși o dezbateră centrată pe chestiunea schimbului de generații, negocierea trecutului între cineaști și funcționarii culturali sau politici se desfășurase într-un mod mai puțin divergent, spre deosebire de cazul filmului *Dein unbekannter Bruder*. Reconfigurarea propriilor amintiri în vederea transpunerii acestora pe suportul mediatic al imaginilor cinematografice se dovedise pentru regizorul Günther Rücker mult mai importantă decât dezideratul politicii memoriei și anume profilarea toposului luptătorului comunist în rezistență, fiecare parte urmărind astfel propria responsabilitate a amintirii.

---

confruntării lor filmice în cadrul producțiilor-DEFA.

<sup>1160</sup> Vezi: „Hilde, das Dienstmädchen“ - Ein Film und seine Resonanz, Radio DDR II, BAB2005907, în: DRA.



#### 4.3. Să mori rănit din dragoste de viață [Mircea Veroiu, 1983/84]

Dinamica noii generații de cineaști ce determinase în anii '70 o evoluție calitativă și cantitativă a cinematografilei românești se atenuase treptat, în măsura în care procesul de creație artistică dar și cel de negociere a trecutului erau marcate de o trecere de la munca în colectiv la cea pe cont propriu.<sup>1161</sup> Scăderea numărului de filme, schematismul temelor și al creației filmice se accentuaseră îndeosebi în urma Tezelor de la Mangalia din august 1983 și a înăsprii politicilor culturale.<sup>1162</sup> Revenirea la dogmatismul ideologic era determinată, de asemenea, de interesele economice ale ambelor părți, măsurile de austeritate impuse în sectorul producției filmice deplasând interesele cineaștilor de la câștigarea libertăților de exprimare – fie de natură tematică sau stilistică – în creația artistică înspre câștigarea existenței financiare.<sup>1163</sup> Disponibilitatea de compromis a cineaștilor bazată cu precădere pe aspectul economic, emigrarea interioară dar și cea propriu-zisă plasau implicarea acestora în interesul creației artistice pe un plan secundar, acest lucru având repercusiuni asupra producției cinematografice. Negocierea trecutului și tematizarea actualității sub aspectul criticii sociale impulsionate de noua generație de cineaști precum Dan Pița, Mircea Veroiu, Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos ș.a. reprezentau acum doar încercări izolate.

Această schimbare de registru în creația artistică se remarcase și în cazul regizorului Mircea Veroiu în filmul *Să mori rănit din dragoste de viață* [1983], condiționată fiind atât de instanța critică a presei, cât și de intervenția organelor de securitate sub forma urmăririi informative. Pe de altă parte, înăsprirea politicii cinematografice, prin care se discreditase în mod direct filmul *Faleze de nisip* al colegului de generație Dan Pița, avea de asemenea un rol determinant.<sup>1164</sup> Așadar, constrângerile creației artistice și cele financiare la care au fost supuși regizorii în anii '80 provocaseră atitudinea ostilă a regizorului Mircea Veroiu față de regimul politic, având drept urmare emigrarea sa în Franța în anul 1986.<sup>1165</sup>

---

<sup>1161</sup> Vezi: Pivniceru, Amintiri din actualitate, p. 28.

<sup>1162</sup> Vezi: Din cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu la Consfătuirea de lucru pe problemele muncii organizatorice și politico-educative din 3 august 1983, în: Cinema, Nr. 8, 1983, S. 3.

<sup>1163</sup> De aceste măsuri au fost afectați în special regizorii, care încă din anii '70 nu mai erau angajați permanenți, ci erau plătiți pe bază de contract. Vezi: ANIC, Fond CC al PCR - Agitație și Propagandă, Dosar Nr. 2/1971, Stenograma ședinței de lucru cu creatori din domeniul cinematografilei, 5.03.1971; pp. 1-99; vezi spre ex.: pp. 27-29.

<sup>1164</sup> În timpul Consfătuirii de la Mangalia, filmul *Faleze de nisip* se afla în centrul atenției, însă această perioadă marcată de interziceri și restricții ale creației cinematografice se poate urmări și în cazul producțiilor *De ce trag clopotele, Mitică?* [Lucian Pintilie, 1981], *Glissando* [Mircea Daneliuc, 1984], *Scrisori tandre* [M. Daneliuc, 1984], *Pas în doi* [Dan Pița, 1985] ș.a. Despre colaborarea Mircea Veroiu-Dan Pița a se vedea: Căliman, Istoria filmului românesc, pp. 314-322.

<sup>1165</sup> Vezi: Căliman, Istoria filmului românesc, p. 449.



Producția filmului *Să mori rănit din dragoste de viață* tematizând lupta în rezistență a unor tineri UTC-iști, relevă constrângerea adaptării tematică a regizorului la condițiile creației cinematografice, însă nu fără ca acesta să adopte o atitudine distanțată, (auto)critică față de propriile realizări filmice. Mircea Veroiu mărturisește mai târziu că prin filmul *Să mori rănit din dragoste de viață* a reușit – la fel ca Lucian Pintilie cu *Duminică la ora 6* și Mircea Daneliuc cu *Ediție specială* – să se încadreze în acea „categorie aparte” a filmelor de comandă care ocolesc de fapt tema impusă.<sup>1166</sup>

#### 4.3.1. Acțiunea filmului

Horațiu Câmpeanu (Claudiu Bleonț), fiu al unui profesor universitar ucis de Siguranță din cauza convingerilor comuniste, se alătură unui grup de ilegaliști UTC-iști. Încă de la primele acțiuni clandestine acesta intră în conflict cu noua persoană de legătură N. Sarca (Gheorghe Visu), fost circar de profesie, ce participă la mișcarea de rezistență mai mult din spirit de aventură. Cele două caractere opuse evidențiază pe parcursul acțiunii filmice deprinderi complementare ce se dovedesc într-un final favorabile luptei în rezistență. Tema principală a filmului prezintă relația de prietenie dintre cei doi tineri, constituită mai întâi pe considerente practice, transformându-se treptat în experiențe vitale reflectând „bucuria de a trăi.” Titlul *Să mori rănit din dragoste de viață* sugerează astfel contradicția morții survenite din dragostea de viață a celor doi tineri.

#### 4.3.2. Personajele filmice: toposul ilegalistului

Reprezențați pe toată perioada acțiunii filmului ca două caractere opuse, N. Sarca și Horațiu Baltazar Câmpeanu conștientizează pe parcurs complementaritatea lor în acțiunile clandestine, în ciuda relației încordate, conflictuale. Aceștia sunt comparați în literatura de specialitate cu protagoniștii din *Butch Cassidy and the Sundance Kid*,<sup>1167</sup> Horațiu Câmpeanu fiind, pe de altă parte, asociat în film cu ochelariștul Harold Lloyd. Așadar, la baza construcției acestor personaje se află mai puțin tipul comunistului ilegalist cât modelul caracterelor americane, ce atrage după sine un mod de lectură situat în registrul aventurii și al comicului.

Pe de o parte se distinge caracterul inteligent, sensibil, temperat, mai degrabă introvertit al unui tânăr student, exmatriculat din universitate din cauza provenienței sale nepotrivite [1,9,29]. Având trăsăturile și inocența unui Harold Lloyd într-o lume aspră și

---

<sup>1166</sup> Mircea Veroiu, Interviu, în: Azap, Traveling, p. 157.

<sup>1167</sup> *Butch Cassidy and the Sundance Kid* [George Roy Hill, 1969]; vezi: Căliman, Istoria filmului românesc, p. 451.



amenințătoare,<sup>1168</sup> Horațiu Baltazar Câmpeanu reflectă asupra clandestinității sale, asupra riscurilor la care se expune, dând un sens hotărârii de a intra în gruparea ilegalistă, și anume acela de a-și răzbuna tatăl. Totuși, lupta sa împotriva fascismului nu are un scop de sine stătător, tânărul dorindu-și pe urmă o vacanță de student împreună cu prietena sa Maria; de aici repetarea episodică și sugestivă a codului secret „Bună ziua, sunt în prima mea vacanță de student.“ Privind *Să mori rănit din dragoste de viață*, Silvia Kerim, producătoare la Casa de filme și prietenă a regizorului, mărturisește în memoriile sale autoportretizarea regizorului în personajul Horațiu Baltazar Câmpeanu, un personaj special, intelectual sensibil, nobil, un „ochelarist“ timid, având însă un caracter puternic, stăruitor în a nu face compromisuri.<sup>1169</sup>

În al doilea rând, N. Sarca, un tânăr extrovertit, gălăgios dar priceput și inteligent, a fost acrobat la circ, student timp de doi ani și hamal, acumulând experiență de viață pentru ca acum să se alăture grupării ilegaliste din spirit de aventură: „Am fost la circ, am fost hamal, am fost student și acum sunt un domn.“ [24,00-24,20]. Spre deosebire de Baltazar Câmpeanu, N. Sarca acționează de multe ori impulsiv, distrat, își asumă riscuri irațional, motiv pentru care ajunge la închisoare, ieșind însă cu ușurință din aceste primejdii cu ajutorul Lolei (Tora Vasilescu), unei vechi cunoștințe de la circ.

Spre deosebire de alte filme pe aceeași temă, *Să mori rănit din dragoste de viață* nu examinează o cauză politică, tinerii nu luptă pentru instaurarea unei noi ordini politice, pentru viitorul prosper al societății, ci în cazul lui Baltazar Câmpeanu pentru o cauză personală, iar în cel al personajului N. Sarca din spirit de aventură. Mircea Veroiu introduce noi tipuri de eroi și anume omul de idei și cel de acțiune. Chiar și personajului negativ – inspectorul Siguranței Mironescu (Marcel Iureș) – îi atribuie caracteristici tipice eroului pozitiv: inteligență și putere morală în soluționarea cazului.<sup>1170</sup>

Structura narativă bazată pe relația de prietenie și interacțiunea celor doi protagoniști evidențiază inițial o desfășurare paralelă a cadrelor sau segmentelor narrative - mai întâi din perspectiva lui Horațiu Câmpeanu, apoi din perspectiva lui N. Sarca, trecând ulterior la împletirea acestora. Cele două instanțe narrative permit identificarea spectatorilor prin perspectiva de filmare ce oscilează de la un personaj la altul, prin *pov-shots*, prin intermediul cărora personajele percep atmosfera lumii exterioare, prin vocea introspectivă a studentului Horațiu Baltazar Câmpeanu care semnalează retragerea sa în lumea

---

<sup>1168</sup> *Ibidem*.

<sup>1169</sup> Silvia Kerim, Mircea Veroiu, ultima vară a tinereții, Pitești: Carminis, 2009, p. 214.

<sup>1170</sup> Mircea Ciocâltei, Valori stilistice ale cinematografului lui Mircea Veroiu, București: Arvin Press, 2004, pp. 85-86.



interioară, dar și prin montajul paralel în scenele în care cei doi protagoniști se află în locuri diferite. Gradul de identificare personaj-spectator (*identifikatorische Nähe*) este astfel întărit prin limbajul filmic. Atât reprezentarea cronologică, cât și evitarea elipselor sau a altor metafore vizuale împiedică un oarecare efect de distanțare, care să permită starea de reflecție a spectatorului. Principalul moment de cotitură se desfășoară după prima acțiune clandestină și anume sabotarea unei fabrici româno-germane, urmată de scena în care cei doi protagoniști pe bicicletă își restabilesc raportul de prietenie, realizând indispensabilitatea amândurora în lupta antifascistă și reflectând asupra acestei probleme pe malul râului. H. Baltazar Câmpeanu contrastează starea de bucurie determinată de succesul în arta acrobației cu posibilul eșec al luptei în rezistență. Această scenă este subliniată la nivel emoțional prin muzica de sintetizator semnată de Adrian Enescu, a cărui compoziții muzicale marcaseeră filmele noii generații de cineaști din anii '70 [22,16-28,40].

Filmul accentuează astfel ideea de prietenie, lăsând libertatea de a situa lupta ilegalistă pe un plan secund, ca un al doilea mod de lectură. Seria de acțiuni clandestine precum sabotarea fabricii româno-germane, salvarea comunistului Neagoe în fabrica minieră sau distribuirea manifestelor la balul simbriașilor pot fi considerate doar la nivel structural momente de intensificare a tensiunii dramatice. În acest sens, construcția narațiunii filmice se aseamănă cu cea din *Duminică la ora 6* de Lucian Pintilie în care acțiunea în abordarea sa ideatică și stilistică se concentrează asupra imposibilității iubirii între cei doi protagoniști plasată pe eșafodajul dramaturgic al luptei în rezistență. Spre deosebire de Lucian Pintilie care printr-un limbaj cinematografic stilizat recurge la observația introspectivă a personajelor, Mircea Veroiu plasează centrul de greutate, lăsând deoparte construcția personajelor, pe dimensiunea atmosferică. Lăutarul din cârciumă care cântă la vioară „Aprinde o țigară“, dovedindu-se mai târziu codul secret al ilegalistului N. Sarca, balul simbriașilor, cinematograful „Odeon“ unde filmul american cu Marlene Dietrich [*Dishonored*, Josef von Sternberg, USA, 1931] este urmat de proiecția ceremoniei funerare a ministrului I. Gh. Duca, circul „Gaetano“ sau șantierul minier ș.a. ilustrează – după cum semnalează și criticul Călin Căliman<sup>1171</sup> – coloritul perioadei interbelice. Efectul atmosferic este marcat și prin imaginile alb-negru, Mircea Veroiu situându-se astfel împotriva tendințelor de reprezentare filmică din anii '80, având în vedere că în acea perioadă se impunea la nivel economic dar și la nivelul politicii cinematografice utilizarea peliculei color, datorită costurilor de producție mai mici și al efectului pe care imaginea

---

<sup>1171</sup> Vezi: Căliman, Istoria filmului românesc, p. 451.



color o avea asupra spectatorilor, reprezentarea filmică a unei atmosfere sumbre, apăsătoare înlăturându-se astfel și din punct de vedere tehnic.<sup>1172</sup>

În continuare, Mircea Veroiu evită o abordare obișnuită, stereotipică a temei, lăsând deoparte acuratețea istorică sau reprezentarea evenimentelor istorice majore (*grand narratives*), uniforme fasciste, cămășile verzi ale legionarilor sau citarea asasinării lui I. Gh. Duca într-un film documentar reprezentate marginal, îndeplinind mai degrabă o funcție atmosferică decât una dramaturgică. Veroiu atinge astfel un echilibru între necesitatea de a renunța la limbajul metaforic, care i-ar fi permis o dezbatere critică a temei și abordarea din perspectiva celui care nu s-a confruntat direct cu trecutul recent, fără să ridice pretenția de a fi fost martor al acelor timpuri.

#### 4.3.3. Negocierea trecutului în contextul producției și receptării filmului

Astfel de filme de ficțiune având menirea de a stabili un raport cu actualitatea respectiv de a aduce un aport în legitimarea regimului comunist trebuiau să îndeplinească, în viziunea funcționarilor de partid, o funcție identificatoare mai ales în privința spectatorilor tineri. După aprobarea scenariului regizoral de către Consiliul de conducere al Casei și dezbateră acestuia în Consiliul cinematografiei, directorul filmului subliniase funcția didactică astfel:

„Relevând frumusețea morală, curajul, precum și frământările sufletești specifice vârstei eroilor, filmul pledează pentru angajarea conștiinței, responsabilă, a tineretului comunist în îndeplinirea cu orice preț a sarcinilor stabilite de partid.“<sup>1173</sup>

În pofida lipsei unei experiențe directe a trecutului interbelic, Mircea Veroiu (născut în anul 1942) aflat în dezacord cu politica memoriei, părea să nu fi fost impresionat de propriul său film, cât și de alte producții cinematografice cu tematică antifascistă din acea perioadă. Rapoartele dosarului informativ al Securității consemnau atitudinea ostilă a regizorului față de astfel de filme încă de la sfârșitul anilor '70.<sup>1174</sup> Despre *Oaspeți de seară*

---

<sup>1172</sup> Vezi: ANIC, Fond CC al PCR - Propagandă și Agitație, Dosar Nr. 37/1984, Notă cu privire la implicațiile economice ale utilizării peliculei color în producția cinematografică, S. Gâdea, dir. CCES, 13.11.1986, pp. 1-4.

<sup>1173</sup> ANF, „Să mori rănit din dragoste de viață“ - mapă de producție (în continuare: „ANF, S.“): Notă Bogdan Burileanu.

<sup>1174</sup> Dosarul de urmărire informativă a regizorului Mircea Veroiu a fost deschis în anul 1978 în urma unor afirmații critice la adresa regimului și politicilor cinematografice, dar și a intenției sale de emigrare. În anul 1986, după ce rapoartele Securității constatau soluționarea acestor probleme, dosarul a fost închis. La scurt timp după aceea, într-o perioadă de reafirmare artistică, Mircea Veroiu emigrase în Franța, acțiunea lui ridicând prezumția că ar fi știut de urmărirea sa. Vezi: CNSAS, Dosar I 259665, Raport cu propuneri de încetare a urmăririi informative a numitului Veroiu Mircea, d.u.i. „Vlad“ - Min. de Interne, Departamentul Securității Statului, securitatea Mun. București, 123/D.O. din 18.1.1986.



[Gheorghe Turcu, Haralambie Boroș, 1977] și *Un august în flăcări* [serial TV, Dan Pița et al., 1973] el afirma că sunt false, suprarealiste și nu mai prezintă interes,<sup>1175</sup> că scenariile ce conțin probleme sociale de actualitate sunt indezirabile pentru Casa de filme, motiv pentru care filmele tratează „probleme false” în care viața este idealizată și nu corespunde realității.<sup>1176</sup> El susținea în continuare că va acorda mai multă atenție filmelor istorice pentru că „nu te poți impune ca artist decât făcând film de epocă.”

Dar și în cazul acesta i se reproșase „amprenta intelectualistă” și „calitatea îndoielnică” în legătură cu filmele *Șapte zile* [1973] și *Hyperion* [1975].<sup>1177</sup> Dacă la sfârșitul anilor '70 Veroiu insista în continuare asupra viziunii sale artistice susținând realizarea filmelor după propriul credo, indiferent de părerile altora sau de reacția publicului,<sup>1178</sup> în *Să mori rănit din dragoste de viață*, critica acelei perioade remarcase o schimbare de registru în abordarea sa stilistică, întâmpinând pozitiv noua estetică realistă a regizorului și renunțarea acestuia la reprezentările estetizante.<sup>1179</sup> Într-o recenzie a ziarului „România liberă”, Ecaterina Oproiu, una din vocile critice fidele regimului politic se exprimase în legătură cu renunțarea regizorului la o anume estetică de distanțare, la un oarecare „bressonianism”, care ar fi presupus o opțiune estetică, însă nu și în cazul abordării unor teme cum ar fi răscoala țăranilor din 1907 în filmul *Mânia* [Mircea Veroiu, 1977], care necesită crearea unei platforme de identificare a spectatorilor.<sup>1180</sup> Astfel se ridicase în mod direct problema limbajului vizual, care, în contextul relevanței politice a temei, nu trebuia să producă un efect de distanțare, ci acea proximitate de identificare și implicare a spectatorului în acțiunea filmică. În ciuda criticii pozitive, notele informative ale Securității înregistrează nemulțumirea regizorului legată de propriul său film, pe care o exprimase chiar și în fața spectatorilor, în urma proiecției la festivalul de la Costinești, susținând lipsa de libertate în realizarea filmelor dorite, fiind nevoit să accepte orice scenariu pentru a-și putea câștiga

---

<sup>1175</sup> CNSAS, Dosar I 259665, N.I., 19.05.1977.

<sup>1176</sup> CNSAS, Dosar I 259665, Raport, 22.03.1978; CNSAS, Dosar D 013374, Vol. 30, Fond documentar referitor la Centrul de Producție Cinematografică Buftea, Raport, Inspectoratul Județean Ilfov al Ministerului de Interne, pp. 164-168.

<sup>1177</sup> CNSAS, Dosar I 259665, N.I., 18.3.1976. A se vedea și afirmațiile critice la adresa filmului *Șapte zile* în: „Sfârșitul nopții în premieră”, Cinema, nr. 6, 1983.

<sup>1178</sup> CNSAS, Dosar I 259665, Raport, 23.03.1979.

<sup>1179</sup> Numărul spectatorilor (1.345.131 bis 2013) indică relativul succes de public al filmului *Să mori rănit din dragoste de viață*, în: „Spectatori film românesc”, în: <http://cnc.gov.ro/wp-content/uploads/2014/12/Total-spectatori-film-romanesc-la-31.12.2013.pdf>, (19.10.2015).

<sup>1180</sup> ANF, S.: Ecaterina Oproiu, „Eroi ai filmului românesc. Tineri, romantici, revoluționari”, România liberă, 1984.



existența. Considerând reacțiile pozitive ale publicului, regizorul a fost atenționat în legătură cu afirmațiile sale exprimate în împrejurări necorespunzătoare.<sup>1181</sup>

Cu toate acestea, presa de specialitate nu acordase peliculei prea multă atenție, revista „Cinema” publicând în momentul producției două articole sumare, în care doar scenaristul Anghel Mora și actorul Gheorghe Visu primiseră cuvântul. În timp ce scenaristul menționează angajamentul artistic de a crea modele de viață animate de nobilul ideal privind o nouă viață în România,<sup>1182</sup> actorul Gheorghe Visu afirmase abordarea unor noi caractere ce se deosebesc de cele anterioare printr-o biografie dificilă, o atitudine șovăielnică, având însă o afinitate față de celelalte personaje ale lui Mircea Veroiu, cât și față de tineretul actual.<sup>1183</sup>

De remarcat este însă absența poziției regizorale, rezidând în mod prezumtiv în evitarea posibilelor afirmații critice, Mircea Veroiu punând deseori la îndoială calitatea filmelor românești, dar mai ales a scenariilor. Încercarea lui de a se face auzit în cadrul CC al PCR și a căuta audiență la Nicolae Ceaușescu împreună cu alți regizori din generația lui, l-a situat cu atât mai mult într-o lumină negativă. În contextul Consfățuirii de la Mangalia și a repercusiunilor asupra cinematografiei românești se întărise, de asemenea, vigilența față de cineaștii cu posibile convingeri critice privind regimul politic.

Născut în anul 1942, regizorul Mircea Veroiu făcea parte – la fel ca Ulrich Weiß – din generația de cineaști a anilor '70, intrarea ei dinamică în lumea cinematografiei manifestându-se prin filme colective realizate printr-o strânsă colaborare între regizori, scenariști și operatori de aceeași vârstă în circumstanțe mai permissive. Pe lângă creșterea producției cinematografice (1950-1964: 80 de filme; 1965-1986: 485 de filme), aceste filme colective mizau – în viziunea directorului general al Centrului de Producție Cinematografică București – pe o abordare metaforică, mesaje subtile și aluzii discrete, așadar, pe un nou limbaj cinematografic.<sup>1184</sup> Însă dinamica și zelul creator al acestei generații s-a estompat cu timpul, cineaștii limitându-se la producții individuale, după ce constataseră îngrădirea libertății de creație și măsurile economice precum lungimea predeterminată a peliculei, scurtarea duratei și scăderea cheltuielilor de producție sau alte constrângeri privind recuzita, decorul și locurile de filmare. În consecință, procesul de

---

<sup>1181</sup> CNSAS, Dosar I 259665, Notă, Nr. 12352, 28.8.1984.

<sup>1182</sup> „rubrica: Filme în lucru. De vorbă cu scenaristul: Acei tineri minunați din anii 1933”, Dan Ozeranschi, Cinema, nr. 4, 1983, p. 15.

<sup>1183</sup> „Stop-cadru la filmare: Tinerii altor ani”, Cinema, nr. 7, 1983, p. 7.

<sup>1184</sup> Cf. *Apa ca un bivoli negru* [Andrei Cătălin Băleanu, Dan Pița, Mircea Veroiu et. al., 1970]; *Nunta de piatră* [Mircea Veroiu, Dan Pița, 1973], în: Constantin Pivniceru, *Amintiri din actualitate: 50 de ani de cinema în România*, București: Tritonic, 2012, p. 23/ p. 25.



negociere a trecutului era marcat nu doar de lipsa unui consens ideologic între funcționarii de partid și cinești, ci și de constrângerile economice, fapt ce se consemnase atât în rapoartele Securității cât și în corespondența dintre diferitele instituții cinematografice.<sup>1185</sup> În continuare, noua generație de regizori trecea prin alte dezamăgiri în urma interzicerii filmelor *Mânia*,<sup>1186</sup> *Pas în doi* [1985, Dan Pița] iar în anul 1983, scurt înaintea Tezelor de la Mangalia a filmului *Faleze de nisip* [Dan Pița].

„Spre sfârșitul anilor '70, lehamitea lui Mircea urcase la cote neliniștitoare. Mulți cinești, unii chiar de real talent, împinși – sau obligați – de «comanda socială», făceau filme cu comuniști «de omenie», iar revista lunară de specialitate se-ntrecea să publice editoriale elogioase despre rolul covârșitor al PCR în dezvoltarea culturii socialiste multilateral dezvoltate, editoriale «împodobite» cu pozele celor doi Ceaușiști. În această perioadă Mircea Veroiu era catalogat drept...«estetizant», «calofil», era împroșcat cu astfel de categorisiri care, în presa vremii însemnau grave abateri.”<sup>1187</sup>

În concepția regizorului, aceste reproșuri diseminate public făceau referire la filmul *Dincolo de pod* [1975] și proveneau din partea criticului de film Ecaterina Oproiu.<sup>1188</sup> Însă în timp ce asemenea abateri au fost mai mult sau mai puțin tacit tolerate la nivelul oficial al politicii cinematografice, acest lucru avea să se schimbe odată cu înăsprirea creației artistice în urma Consfăturii de la Mangalia. Pe lângă critica cinematografiei românești vizând îndeosebi recurgerea la personaje deviate în reprezentările filmice, Nicolae Ceaușescu subliniase modele pozitive ale omului nou și clasei muncitoare,<sup>1189</sup> aceste constrângeri ale creației artistice dublate de cele economice constituind cauza resemnării multor regizori, care urmaseră într-un final, la fel ca Mircea Veroiu, calea autoexilului. Concepția regizorală adoptată de Veroiu, deși nu urmasse o direcție liniară, nu corespundea concepției privind producția culturală sau despre trecutul istoric înaintate de partid.<sup>1190</sup> În

<sup>1185</sup> Cf. ANIC, Fond CC al PCR - Propagandă și Agitație, Dosar Nr. 32/1980, Notă cu principalele probleme ridicate și propunerile făcute de regizorii de film la întâlnirea de la C.C. al P.C.R., 21.10.1980, pp. 1-3; ANIC, Fond Rofilm, Dosar Nr. 11/1983, Informare privind încadrarea cheltuielilor în devizele aprobate la filmele din producția anului 1982; Măsuri pentru prevenirea depășirii devizelor și a cheltuielilor neeconomice; CNSAS, Dosar D 013374, Vol. 30, Fond documentar referitor la Centrul de Producție Cinematografică Buftea, Notă, Ministerul de Interne, Departamentul Securității Statului, Direcția a III-a, 7.4.1983, p. 91; Cf. și: CNSAS, Dosar I 259665, Notă, 28.8.1984/ Notă, 3.3.1984.

<sup>1186</sup> Filmul, ce tematizează răscoala țăranilor din 1907, a fost modificat atât de mult în timpul producției și criticat după premieră încât regizorul a reacționat ușurat la scoaterea acestuia din distribuție după trei săptămâni de rulare în cinematografe, în: Kerim, Mircea Veroiu, p.161.

<sup>1187</sup> Mircea Albulescu, în: Kerim, Mircea Veroiu, p. 139.

<sup>1188</sup> Vezi: Azap, Traveling, p. 158.

<sup>1189</sup> Vezi: Din cuvântarea tovarășului Nicolae Ceaușescu la Consfătuirea de lucru pe problemele muncii organizatorice și politico-educative din 3 august 1983, în: Cinema, nr. 8, 1983, p. 3.

<sup>1190</sup> Varietatea tematică și stilistică a producțiilor sale cinematografice, cu acțiunea plasată de cele mai multe ori în trecut, cuprinde de la filme istorice, la western-uri până la ecranizări, singurul film de actualitate din filmografia sa fiind *Sfârșitul nopții* [1982].



acest sens, fostul director al Centrului de Producție Buftea, Constantin Pivniceru, își amintește faptul că Veroiu:

„Nu a avut parte de linearitatea lui Dan Pița. Stilist de vocație, spirit elevat, modern prin limbaj și rafinamentul cadrului era dublat de un creator rece, distant, trecând pe planul doi consistența narației și preocuparea relației cu publicul. De aici, atitudinea oscilantă a criticii și a sălii de spectacol.”<sup>1191</sup>

#### 4.3.4. Considerații finale

În aceeași perioadă, cinematografia românească atribuie toposului ilegalistului personaje-pereche asemănătoare celor din filmul *Dein unbekannter Bruder*, caractere opuse și complementare în același timp. Însă ceea ce le completează nu este teama luptei în ilegalitate, ci spiritul aventurier și interesele personale, care îi îndeamnă să participe la acțiunile clandestine. Relația de prietenie dintre doi tineri: studentul Horațiu Baltazar Câmpeanu și circarul N. Sarca și motivația înaintată de aceștia în lupta clandestină tind să lase în umbră registrul politic al ilegalității, prezentând mai degrabă caracterul lor deviant (*abweichende Figuren*). Deși personajele principale preiau caracteristicile eroului pozitiv mai mult decât anti-eroii filmului *Dein unbekannter Bruder*, acestea nu pot fi considerate tocmai conforme liniei partidului: în timp ce fostul acrobat de circ N. Sarca intră în cercurile clandestine fără un motiv concret, din spirit de aventură, studentul Horațiu Câmpeanu avansează motive personale și anume răzbunarea tatălui său, ucis din considerente politice de către organele Siguranței. Participarea celor două personaje la acțiunile clandestine ale partidului comunist în ilegalitate este astfel depolitizată.

Concluzionând asupra construcției memoriei colective în producțiile cinematografice românești și cele germane, dincolo de reprezentarea dualistă a ilegalistului comunist, prezentă în ambele cazuri prin cuplul Arnold Clasen și Walter Keppler pe de o parte, și cuplul Horațiu Baltazar Câmpeanu și N. Sarca, pe de altă parte, contextul politico-cultural oscilant al Germaniei de Est a permis totuși o negociere mult mai articulată a trecutului în momentul producției filmului, întreruptă însă de nesiguranța funcționarilor politici atunci când această dezbatere urma să se desfășoare în public. Pe de altă parte, circumstanțele producției cinematografice românești nu au fost la fel de îngăduitoare, motiv pentru care mulți regizori s-au retras într-o așa-numită „emigrare interioară” („innere Migration”), renunțând la estetism și abordări metaforice, însă nu fără a-și exprima dezaprobarea față de toposurile rigide ale trecutului recent. Așadar, negocierea trecutului se desfășurase în mod diferit, în măsura în care Ulrich Weiß stăruise în realizarea concepției sale, în timp ce

---

<sup>1191</sup> Pivniceru, Amintiri din actualitate, p. 85.



Mircea Veroiu părea să se distanțeze prin filmul *Să mori rănit din dragoste de viață* de credo-ul său artistic, după ce fusese criticat de „intelectualism” și „estetism”.<sup>1192</sup> Făcând totodată referire la Mircea Daneliuc și Lucian Pintilie, el încadraseră ulterior pelicula sa în categoria „filmelor în care e vorba despre ceva fără să se vorbească de acel ceva”,<sup>1193</sup> direcționând atenția spectatorilor asupra atmosferei acelei perioade. În cazul acestei pelicule se poate remarca îndeosebi în momentul producției o diminuare sau chiar absența negocierii filmice a trecutului, având drept cauză nu doar îngrădirea libertății de creație, ci în special refuzul cineaștilor de a se confrunta cu astfel de teme și toposuri încărcate ideologic. Mircea Veroiu își exprimase în acea perioadă aversiunea față de asemenea filme, acestea ridicând, în viziunea sa, o „problemă falsă”, în care mulți regizori se refugiază din lipsă de perspectivă în dezvoltarea lor artistică în România.<sup>1194</sup> Dincolo de această repulsie față de toposurile trecutului recent cu semnificații ideologizate în mod excesiv, atitudinea regizorului Mircea Veroiu se poate explica atât prin constrângerile resimțite la nivel individual, prin presiunea la care a fost supus de către organele de securitate și de către critica din presă, cât și prin comandamentele politicilor cinematografice în contextul Tezelor de la Mangalia, al politicilor culturale restrictive în umbra cărora se realizase filmul.

Trecutul recent a fost perceput diferit de generația nouă de regizori români, care au încercat de asemenea să atenueze rigiditatea toposului ilegalistului comunist prin modificări de accent sau prin abordarea estetică. Însă în contextul politico-cultural al României anilor '80, o astfel de negociere a trecutului a fost îngreunată. Dacă până în anul 1983 cineaștii au beneficiat într-o oarecare măsură de anumite libertăți, făcându-și auzite chiar și în cadrul CC al PCR nemulțumirile privind problema scenariilor și dificultatea aprobării producțiilor cinematografice,<sup>1195</sup> după Tezele de la Mangalia din anul 1983 politicile culturale s-au înăsprit considerabil îndeosebi în domeniul cinematografic. Critica vehementă a filmelor de ficțiune și a cineaștilor în general venea de data aceasta din rândul

<sup>1192</sup> Cf. CNSAS, Dosar I 259665, Notă Informativă, 18.3.1976; Mircea Albulescu, în: Kerim, Mircea Veroiu, p. 139.

<sup>1193</sup> Azap, *Traveling*, p. 157.

<sup>1194</sup> Vezi: CNSAS, Dosar I 259665, N.I., 19.05.1977; Raport, 22.03.1978; CNSAS, Dosar D 013374, Vol. 30, Fond documentar referitor la Centrul de Producție Cinematografică Buftea, Raport, Inspectoratul Județean Ilfov al Ministerului de Interne, S. 164-168.

<sup>1195</sup> Vezi: ANIC, Fond CC al PCR - Propagandă și Agitație, Dosar Nr. 32/1980, Nota cu principalele probleme ridicate și propunerile făcute de regizorii de film la întâlnirea de la C.C. al P.C.R., 21.10.1980, pp. 1-3.

Răspunsul CC la problemele ridicate de regizori venise după un an, însoțit de o informare a evoluției cinematografice a fiecărui cineașt care semnase memoriul în parte. cf. *idem*, Raport cu privire la soluționarea propunerilor formulate de unii regizori de filme cu prilejul audienței de la C.C. al P.C.R. din 7 octombrie 1980, 8.6.1981/31.8.1981, pp. 4-38.



conducerii de partid, de la Nicolae Ceaușescu, acesta accentuând problema filmelor de actualitate, însă nu fără a prescrie filmelor istorice o doză mai mare de eroism în reprezentarea personalităților și evenimentelor românești.<sup>1196</sup>

---

<sup>1196</sup> Vezi: Din cuvântarea tovarășului Nicolae Ceaușescu la Consfătuirea de lucru pe problemele muncii organizatorice și politico-educative din 3 august 1983, în: Cinema, nr. 8, 1983, p. 3.



#### 4.4. *Pistruiatul* [Francisc Munteanu, 1973; 1986/87]

Revirimentul cinematografiei românești, implicarea calitativă și cantitativă a regizorilor debutanți în creația artistică și implicit diversitatea abordărilor ideatice și stilistice se atenuaseră treptat, în măsura în care perioada de relativă destindere – în care cinești precum Dan Pița, Mircea Daneliuc sau Mircea Veroiu încercau să-și mențină viziunea artistică în transpunerile cinematografice – se prelungise până spre mijlocul anilor '80, Tezele de la Mangalia marcând, în acest sens, momentul de cotitură. Pe de altă parte, întreg deceniul se desfășurase sub semnul austerității ce viza în domeniul producției cinematografice reducerea costurilor pe film (ca. 3,5 mil. lei/ film), reducerea lungimii peliculei, a perioadei de producție, până la utilizarea mai eficientă a recuzitei și a elementelor de decor, prioritatea filmărilor în studio în detrimentul celor în locații originale sau, în general, un control mai strict în distribuirea cheltuielilor de producție.<sup>1197</sup> În acest context, fără a se lua în considerare capacitatea de producție limitată, lipsa de personal și de posibilitățile de finanțare, indicațiile conducerii de partid urmăreau o creștere semnificativă a producției cinematografice, astfel încât până în anul 1985 să se atingă cota de 50-60 de filme anual.

„Cele 20-25 de filme care se produc în prezent anual nu sînt suficiente. Trebuie să mergem cel puțin la 50-60 de filme anual; cel puțin un film pe săptămînă.”<sup>1198</sup>

---

<sup>1197</sup> Cf. ANIC, Fond Rofilm, Dosar Nr. 11/1983: Informare privind încadrarea cheltuielilor în devizele aprobate la filmele din producția anului 1982. Măsuri pentru prevenirea depășirii devizelor și a cheltuielilor neeconomice; Decizia Nr. 8 din 15 iulie 1982 privind completarea Deciziei Centralei Româniafilm nr. 48/1980 referitoare la „Forme privind criteriile pentru stabilirea naturii rolurilor și modalității de calcul a remunerației interpreților de roluri în filme”, Centrala Româniafilm; Studiu privind eficiența construirii decorurilor pe platourile C.P.C. din Buftea, CPC; Decizia Nr. 9/31-VIII-1982 pentru îmbunătățirea evidenței extracontabile (operative) la echipele de filmare, Centrala Româniafilm, Biroul Executiv; Obiective și măsuri stabilite pentru realizarea sarcinilor indicate în adresa CCES nr. 7932/ 28 mai 1983 în legătură cu Hotărîrea Consiliului de Miniștri nr. 67/14.05.1983 prin care s-au aprobat concluziile privind rezultatele pe baza datelor de bilanț ale anului 1982, Centrala Româniafilm.

Cf. și ANIC, Fond CC al PCR - Propagandă și Agitație, Dosar Nr. 37/1984, Notă cu privire la implicațiile economice ale utilizării peliculei color în producția cinematografică, S. Gâdea, dir. CCES, 13.11.1986, pp. 1-4.

<sup>1198</sup> Nicolae Ceaușescu în: ANIC, Fond CC al PCR - Cancelarie, Dosar Nr. 29/1978, Protocol nr. 8 al ședinței Biroului Permanent al Comitetului Politic Executiv al CC al PCR din ziua de 3 aprilie 1978, p. 46; cf. ANIC, Fond CC al PCR - Cancelarie, Dosar Nr. 96/1978, Raport cu privire la producția națională de filme artistice de lung metraj, realizată în 1977-1978 și la proiectul planului tematic pe anii 1979 și 1980, pp. 104-108, aici: p. 108; Stenograma ședinței Secretariatului C.C. al P.C.R. din ziua de 13 decembrie 1978, pp. 17-20.

Cf. și: ANIC, Fond CC al PCR - Propagandă și Agitație, Dosar Nr. 32/1980, Notă cu principalele probleme ridicate și propunerile făcute de regizorii de film la întâlnirea de la C.C. al P.C.R., 21.10.1980, pp. 1-3.

Spre deosebire de deceniile anterioare, creșterea producției determinase realizarea unui număr remarcabil de lungmetraje cu costuri mult mai reduse. A se vedea: ANIC, Fond CC al PCR - Propagandă și Agitație, Dosar Nr. 2/1971, Situația economică a filmelor din producția națională –de la data premierei pînă la 30 sept. 1970, pp. 143-149; cf. ANIC, Fond CC al PCR – Propagandă și Agitație, Dosar Nr. 16/1989, Situația financiară a filmelor artistice de lung metraj românești difuzate în perioada 1980-1988 înaintate tov. Elena Ceaușescu, 26.8.1989, pp. 2-7.



Însă incapacitatea de a îndeplini această sarcină și numărul producțiilor cinematografice aflat în general într-o ușoară dar continuă descreștere determinaseră hotărârea de a menține cota anuală la 30-32 de filme de ficțiune<sup>1199</sup> – acesta fiind numărul maxim atins în producția anuală a cinematografilei românești din perioada comunistă. Astfel, factorii politici și economici interveneau în mod restrictiv la nivel instituțional, în general și în cadrul procesului de producție a fiecărui film, în particular.

În acest context, conflictele intergeneraționale creșteau în gravitate, lipsa de consens a cineaștilor determinând pierderea credibilității în fața organelor superioare de partid, în momentul în care aceștia se adresaseră Comitetului Central pentru a obține mai multă libertate de decizie în procesul de producție cinematografică.<sup>1200</sup> Debuturile regizorale ale anilor '80 constituiau apariții izolate, ce nu s-au concretizat într-o mișcare de generație,<sup>1201</sup> în timp ce membrii generației 1970 își urmau drumul individual în creația artistică, după ce acumulaseră în cadrul muncii în colectiv experiența necesară în raport cu controlul politic. Însă, atât pentru cineaștii tineri cât și pentru regizorii deja consacrați, adaptările operelor literare constituiau un refugiu față de rigorile politice și măsurile tot mai restrictive ale politicii cinematografice.<sup>1202</sup>

Francisc Munteanu era unul dintre regizorii vechii generații, ce dovedise un interes semnificativ în abordarea cinematografică a trecutului recent și care își constituise încă din anii '60 un profil atât în domeniul scriitoricesc, cât și în cel cinematografic. Fără a urma o direcție liniară în creația sa filmică, Francisc Munteanu abordase cu predilecție toposul comunistului ilegalist în producții precum *Soldați fără uniformă* [1961], *Cerul n-are gratii* [1962], *La patru pași de infinit* [1964], *Cerul începe la etajul III* [1967], dar și comedii cu un pronunțat caracter de divertisment.<sup>1203</sup> Combinația celor două orientări se dovedise eficientă în privința succesului la public, iar genul serialului TV îi oferise un nou garant pentru atracția publicului, pe de o parte și îndeplinirea funcției propagandistice a filmului, pe de altă parte. Astfel, serialul TV *Pistruiatul*, realizat în zece părți în anii 1972/1973 îmbină aceste aspecte, mai exact tema luptei în rezistență cu inocența și spiritul de aventură al copilăriei, fiind atribuit mai degrabă filmului pentru copii și tineret.

---

<sup>1199</sup> ANIC, Fond CC al PCR - Propagandă și Agitație, Dosar Nr. 32/1980, Raport cu privire la soluționarea propunerilor formulate de unii regizori de filme cu prilejul audienței de la C.C. al P.C.R. din 7 octombrie 1980, I. Rădulescu, 8.6.1981, pp. 4-7.

<sup>1200</sup> Vezi: *ibidem*, Notă cu principalele probleme ridicate și propunerile făcute de regizorii de film la întâlnirea de la C.C. al P.C.R., 21.10.1980, pp. 1-3.

<sup>1201</sup> Cf. Pivniceru, *Amintiri din actualitate*, p. 28; Căliman, *Istoria filmului românesc*, pp. 426-438.

<sup>1202</sup> Vezi: Căliman, *Istoria filmului românesc*, pp. 400-426; aici: p. 401.

<sup>1203</sup> Vezi *ibidem*, p. 236.



#### 4.4.1. Acțiunea filmului

Ilegalistul Andrei Bogdan (Sergiu Nicolaescu) evadat din închisoare este ascuns de către un tânăr de 13 ani, Mihai Pleșa (Costel Băloiu) în podul casei sale. Urmând indicațiile bărbatului necunoscut, tânărul pistruiat se implică inițial în mod involuntar în acțiunile clandestine ale ilegaliștilor comuniști. Remarcat de organele de poliție, *Pistruiatul* își continuă aventura în mod jovial, procurând deținutului o „vioară specială” ce ulterior se dovedește a fi o armă, aducându-i un geamantan primit de la o persoană de contact, informându-se în legătură cu o casă conspirativă ce urma să fie noua ascunzătoare a deținutului și care se dovedise a fi, de fapt, locuința profesoarei de istorie. Următoarea sarcină implica transportarea unui pachet din partea firmei Berindei la poștă, destinatarul dovedindu-se în mod surprinzător tocmai tatăl său. Tipografia primită este utilizată pentru a tipări manifeste pe care tânărul le transportă în ghiozdan și le distribuie de pe balconul unei clădiri. În mod iscusit, Mihai Pleșa recurge la diferite șiretlicuri pentru a scăpa de organele de poliție și de sancțiunile comisarului. În final, Pistruiatul se implică în insurecția armată de la 23 august 1944, în urma căreia prietenul său Andrei își pierde viața.

Serialul de televiziune era urmat în data de 20. 12. 1976 de producția cinematografică *Roșcovanul*. Continuarea cronologică a narațiunii filmice, plasată în perioada septembrie 1944, relevase însă rupturi narative semnificative ce vizau spre exemplu o distribuție diferită a actorilor, sau modificarea numelor și vârstei personajelor. Tânărul de 15 ani Mihai Secoșan (Costel Băloiu), căruia i se atribuisese de data aceasta supranumele „Roșcovanul” rămase în urma unui bombardament orfan și fără adăpost. În consecință, el își împarte timpul între activitățile tinerilor UTC-iști, pe de o parte și compania unui hoț de buzunare, pe de altă parte, care se angajează să-l învețe cum să-și câștige existența pe cale legală. Încercările tânărului de a se înrola pe front, de a urma o ucenicie ca pantofar sau de a se angaja într-un magazin de delicatese rămâneau fără rezultat. În schimb, Roșcovanul ajunge într-o școală de corecție după ce semnalase legăturile conducerii poliției cu un vechi comisar Potra, cunoscut pentru urmărirea brutală a comuniștilor. Constituind în continuare un pericol pentru administrația coruptă a școlii, Mihai Secoșan este ajutat să evadeze.

Într-un pronunțat registru ficțional, narațiunea filmică relevă în continuare momente de aventură și situații de tensiune, însă pierde din elementele comice datorită focalizării asupra luptei pentru supraviețuire și mai puțin asupra farselor și comportamentului șiret al



protagonistului. Cu toate acestea, succesul de public al producției cinematografice era indicat de cele peste 3 milioane de spectatori.<sup>1204</sup>

În anii '80, regizorul Francisc Munteanu revenea asupra seriei *Pistruiatul*, reconfigurând filmul într-o versiune cinematografică formată din trei părți. Evitând refilmările și astfel, modificarea conținutului filmic, cele trei producții cinematografice comprimate *Evadatul*, *Ascunzișuri* și *Insurecția* apăreau pe marele ecran în data de 1./ 6. și 16 iunie 1987. Dincolo de reprezentările filmice, regizorul recurge la transpunerea literară având ca finalitate romanele pentru copii *Pistruiatul* (1976) și *Roșcovanul* (1979).<sup>1205</sup>

#### 4.4.2. Toposul ilegalistului: personajul copilului în rezistență

Personajul pistruiatului roșcat apăruse inițial în revista de benzi desenate pentru copii „Cutezători”, însă dincolo de permanența acestor reprezentări pluri-mediatic, popularizarea acestor teme și personaje se realizase de asemenea intra-mediatic, prin intermediul elementelor de divertisment, așadar prin comicul de caracter și de situație sau prin reprezentarea generatoare de suspans specifică filmului de aventură. Pe lângă aspectul divertismentului, astfel de producții cinematografice atrăgeau publicul larg prin distribuția actorilor, care, în cazul filmului *Pistruiatul* cuprindea actori renumiți precum Sergiu Nicolaescu, Réka Nagy, Draga Olteanu Matei, Margareta Pogonat sau György Kovács. Spre deosebire de reprezentările cinematografice anterioare, ficționalizarea și construcția suspansului era dublată de elemente comice, personaje simpatice, îndeosebi de rolul copilului ca protagonist, ce atribuiău toposului ilegalistului un alt mod de lectură. Recursul la comic marcase o schimbare de registru în confruntarea filmică cu toposul ilegalistului, în măsura în care, exceptând apariția marginală a câtorva elemente comice în seria *Comisarul*, utilizarea comicului în construcția acestor toposuri constituia în cazul serialului pentru copii și tineret *Pistruiatul* o apariție unică. Luând în considerare abordările teoretice clasice, filmul în registru comic nu se poate reduce doar la dimensiunea psihologică a defulării în sensul conceptului freudian al umorului sau comicului ce relevă „economisirea consumului afectiv sau de reprezentare” (t.a./ „ersparten Vorstellungs- oder Gefühls-

---

<sup>1204</sup> 3.315.449 de spectatori până în 2013, în: „Spectatori film românesc”, în: <http://cnc.gov.ro/wp-content/uploads/2014/12/Total-spectatori-film-romanesc-la-31.12.2013.pdf>, (19.10.2015).

<sup>1205</sup> Ambele romane scrise de Francisc Munteanu au apărut în anul 1976 (*Pistruiatul*) respectiv 1979 (*Roșcovanul*) la editura Ion Creangă în categoria literaturii pentru copii și tineret. A se vedea comparația acestora cu un al treilea roman scris de Francisc Munteanu *Prințesa din Șega* (1985), ecranizat sub titlul *Eroii n-au vârstă* [serial-TV, Dan Mironescu, Mihai Constantinescu, 1984], în: Angelo Mitchievici, Romant(ă) pentru tînărul ilegalist, în: Cernat (et. al.) (Ed.), Explorări în comunismul românesc, Vol. 1, pp. 251-280.



aufwandes“),<sup>1206</sup> nici la dimensiunea socială în sensul lui Henri Bergson reprezentând sentimentul superiorității și funcția corectivă cu privire la inflexibilitatea socială.<sup>1207</sup> Cu atât mai puțin oferă conceptul „carnavalescului“, elaborat de Mihail Bahtin, un posibil model explicativ.<sup>1208</sup> În acest sens, producția comicului de situație sau de caracter ce se manifestă prin răsturnări de situație, asocieri incongruente sau în general prin răsturnarea așteptărilor poate fi explicată prin prisma incongruenței între realitate și reprezentarea obiectului comic, provocând râsul ca mod de validare a comicului. Astfel, tânărul Mihai Pleșa transportă într-un toc de vioară presupusul instrument muzical ce se dovedește însă a fi o armă [*Evadatul*: 55,18-60,25], de asemenea, apelând la diferite farse, el păcălește cu abilitate nu doar comisarii de poliție și persecutorii, ci și părinții sau orice alte persoane ce îi stau în cale. Prin relația de prietenie cu ilegalistul Andrei și executarea indicațiilor acestuia, Mihai Pleșa este inițiat în mișcarea de rezistență, în timp ce tatăl său îi transmite cunoștințele politice necesare. Cu toate acestea tânărul acționează în continuare din același spirit juvenil de aventură. În acest sens, se poate remarca incongruența rolurilor sociale atribuite personajului Mihai Pleșa, relaționarea dintre implicarea sa ingenioasă, aventuroasă în mișcarea de rezistență pe de o parte și caracterul său impasibil în rolul de elev sau lipsa responsabilității față de părinți sau autorități, pe de altă parte. El se opune oricărei forme de autoritate, astfel încât Mihai Pleșa se îndepărtează tot mai mult de caracteristicile unui personaj-model (*Vorbildfigur*) și de cele care generează procesul de identificare personaj-spectator (*Identifikationsfigur*).

Comicul de caracter rezidă în naivitatea copilului M. Pleșa, dar și în reprezentarea caricaturală a personajelor negative, metodă utilizată frecvent și în vechile producții cinematografice. Contrastarea elementelor comice cu gravitatea atribuită reprezentării luptei în rezistență constituie o altă ruptură logică, iar farsele protagonistului și incongruențele ce provoacă așteptările spectatorilor în ciuda unui pronunțat caracter ficțional al narațiunii filmice împiedică de asemenea procesul de identificare cu personajul copilului Mihai Pleșa. Elementele comice inserate în acțiunea filmică provoacă în mod succesiv o distanțare și o apropiere empatică (*empathische Annäherung*) față de protagonistul filmului. În timp ce ficționalizarea narațiunii filmice produce un efect de distanțare, implicarea emoțională a spectatorilor este determinată de limbajul filmic, prin

<sup>1206</sup> Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Wien: Franz Deuticke, 1905, pp. 204-205.

<sup>1207</sup> Henri Bergson, *Râsul: Eșeu despre semnificația comicului*, București: Universal Dalsi, 1997.

<sup>1208</sup> Cf. Mihail Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, trad. Nicolae Iliescu, București: Univers, 1982. Romanul *Pistruiatul* de Francisc Munteanu este considerat picaresc în sensul larg al cuvântului, cf. Mitchievici, *Roman(ă) pentru tînărul ilegalist*, p. 260.



ritmul dinamic al montajului, prim-planurile portretizatoare ale protagonistului sau prin muzica de film cu motive ușor recognoscibile.<sup>1209</sup> Perspectiva preponderent neutrală a aparatului de filmat sau construcția narativă cronologică nu duc la invalidarea acestei dimensiuni afective. Așadar, efectul de distanțare al ficționalizării, al comicului de situație și de caracter pe de o parte și factorul integrator, afectiv al construcției suspansului prin limbajul filmic, pe de altă parte, relevă un mod de reprezentare ce vizează apropierea emoțională (*emotionale/ empathische Annäherung*) a spectatorilor față de personaj și mai puțin o relație de identificare (*identifikatorische Nähe*).

#### 4.4.3. Negocierea trecutului în contextul producției și receptării filmului

Transpunerea narațiunii privind *Pistruiatul* pe suporturi mediatice distincte din punct de vedere al receptării publicului nu se reduce doar la intenția diseminării imaginilor despre trecut atribuite toposului ilegalistului. Dincolo de această intenție unilaterală, spectatorii, lăsându-se ghidați de funcția creatoare de suspans și de divertisment a serialelor, jucau un rol determinant în acest sens. În al treilea rând, contextul anilor '80 și îndeosebi politica cinematografică restrictivă indicase faptul că reluarea vechilor proiecte cinematografice reușite putea constitui pentru regizori o opțiune favorabilă din punct de vedere economic.<sup>1210</sup> Dincolo de revenirea asupra serialului *Pistruiatul*, schematismul ideologic al filmelor de actualitate realizate de Francisc Munteanu în anii '80 marcau o relativă schimbare de registru în creația artistică a regizorului, fiind o consecință a indicațiilor expuse de Nicolae Ceaușescu la Consfătuirea de la Mangalia, referitoare la evidențierea personajelor model și a realizărilor socialiste în reprezentările cinematografice. Conform rapoartelor întocmite de Securitate, Francisc Munteanu era încredințat în acea perioadă cu realizarea filmelor-comandă despre „țărani și muncitori” ce veneau în întâmpinarea noilor deziderate ale politicilor culturale, dar care contraveneau intereselor regizorului, în ciuda creației sale filmice susținătoare a regimului. Intenția de a emigra la fiul său în Germania de Vest venea de asemenea în contextul restricțiilor libertății de creație, dar mai ales a

---

<sup>1209</sup> Vezi: ANF, „Pistruiatul” - mapă de producție (în continuare: „ANF, P.”): „Temă ușor de reținut”, Loreta Popa, Jurnalul Național, Ediție specială, 22.5.2008. În mod retrospectiv, compozitorul Horia Moculescu explică utilizarea muzicii în seriile cinematografice ce presupune pe lângă funcția de recunoaștere a genericului și utilizarea unor teme muzicale mai complexe, ce pot fi reproduse mai greu de către public, însă rămân la fel de recognoscibile. pot fi recunoscute.

<sup>1210</sup> Faptul că în timpul producției se menționau sume fictive pentru ca echipa de filmare să beneficieze astfel de premiile de 30% din suma economisită se semnalase într-un raport al Securității drept o metodă practică în mod obișnuit în producția cinematografică românească, în: CNSAS, Dosar D13374, vol. 30, Notă cu unele aspecte de natură economico-financiară de la Centrul de Producție Cinematografică Buftea, pp. 285-288.



dificultăților financiare.<sup>1211</sup> Despre amplificarea nemulțumirii sale se consemnase încă mai devreme în rapoartele de urmărire informativă. Contrar activităților sale de susținere politică, se remarcase poziția critică a regizorului cu privire la producția cinematografică românească în general și față de acei cineaști care susțin desființarea cenzurii, însă trec cu vederea înlocuirea acestora cu alte trei instanțe de control și anume consilierii caselor de producție, consilierii CCES și cei din cadrul Comitetului Central al partidului.<sup>1212</sup> O altă notă informativă semnalează lipsa de patos patriotic în filmele realizate de Francisc Munteanu pe care o reduce în mod injurios la proveniența sa iudeo-maghiară și de asemenea o anumită retragere a regizorului din activitățile sale anterioare.<sup>1213</sup> Însemnările Securității reflectă astfel nu doar politica cinematografică restrictivă, ci și continuitatea direcției național-comuniste a politicilor culturale.

Aceste conjuncturi inoportune pentru inovații de natură tematică sau stilistică a reprezentărilor filmice situau seriilele sau seriile de filme în continuarea anilor '70, astfel încât, după cum s-a menționat anterior, acestor formate ale audiovizualului li se atribuia funcția de popularizare a temelor și personajelor filmice încă din anii '70, funcție continuată și în deceniul următor. Realizarea seriilelor și seriilor de filme pe teme istorice, îndeosebi despre lupta pentru eliberare a ilegaliștilor comuniști și implicit eliminarea concurenței cu televiziunea printr-o relație de colaborare erau dezideratele formulate de către Nicolae Ceaușescu încă din anul 1971, la întâlnirea cu cineaștii.<sup>1214</sup> Intersectarea celor două instituții în producția filmelor și carențele de natură tehnică existente în ambele cazuri constituiau o problemă asupra căreia conducerea de partid revenea mai târziu, în anul 1974, cu propunerea fuzionării celor două instituții în privința producției de filme cinematografice și de televiziune,<sup>1215</sup> față de care se împotriviseră îndeosebi cineaștii

---

<sup>1211</sup> CNSAS, Dosar I 236210, vol. 1 DIGI, Notă, 10.8.1983, p. 49; CNSAS, Dosar I 236210, vol. 2, Notă (interceptări telefonice), 5.5.1982, pp. 40-41.

<sup>1212</sup> CNSAS, Dosar I 236210, vol. 1 DIGI, Notă, 14.6.1983, p. 42.

<sup>1213</sup> CNSAS, Dosar I 236210, vol. 1 DIGI, Notă informativă privind pe Francisc Munteanu, 12.10.1982, p. 29.

<sup>1214</sup> Nicolae Ceaușescu, Cuvîntare la întâlnirea cu creatori din domeniul cinematografiei, 1971, p. 16/ p. 21; Cf. și ANIC, Fond CC al PCR - Cancelarie, Dosar Nr. 61/1977, Protocol Nr. 16 al ședinței Comitetului Politic Executiv al CC al PCR din ziua de 24 mai 1977, pp. 81-84.

<sup>1215</sup> Cf. ANIC, Fond CC al PCR - Cancelarie, Dosar Nr. 50/1974, Ședința Secretariatului CC al PCR privind [...] îmbunătățirea sistemului de producție și difuzare a filmului artistic și presei filmate, pp. 48-49; Notă privind îmbunătățirea sistemului de producție și difuzare a filmului artistic și a presei filmate, pp. 196-201; ANIC, Fond CC al PCR - Cancelarie, Dosar Nr. 76/1974, Ședința Secretariatului CC al PCR privind [...] propuneri referitoare la activitatea de producție și difuzare a filmului artistic și a presei filmate, [...], pp. 24-27; Notă privind îmbunătățirea activității de producție și difuzare a filmului artistic, 15.6.1974, pp. 82-83; ANIC, Fond CC al PCR - Cancelarie, Dosar Nr. 98/1974, Notă privind îmbunătățirea activității de producție și difuzare a filmului artistic, 9.7.1974, pp. 79-80.



Studioului de film documentar „Alexandru Sahia.”<sup>1216</sup> În acest context apăreau filmele „eastern” din seria *Mărgelatul* [1980-1987], seria de film pentru tineret *Liceenii* [1985-1991], serialul de televiziune *Fram* [1983] realizat de Elisabeta Bostan ca film pentru copii, seria TV formată din două părți *Lumini și umbre* [1981-1982] ce tematizează ascensiunea politică a comuniștilor între anii 1944 și 1947<sup>1217</sup> sau continuarea seriei *Ardelenii* [1978-1981]. Succesul de public al acestor producții filmice se remarcase contrar tendinței generale regresive a cinematografilei românești marcată de scăderea treptată a producției cinematografice și a numărului de spectatori, acest aspect reconfirmându-se prin reluarea acestor serii după perioada comunistă în vederea transpunerii lor în format DVD.<sup>1218</sup> În contextul revenirii asupra acestor producții ce garantau succesul de public se poate menționa și seria *Pistruiatul*, chiar dacă ulterior se semnalase prin cei 1. 433. 972 [I. *Evadatul*]; 1. 099. 889 [II. *Ascunzișuri*] respectiv 1. 184. 777 [III. *Insurecția*] de spectatori, o scădere semnificativă a interesului față de această readaptare cinematografică, spre deosebire de filmul *Roșcovanul*, de serialul de televiziune din anii '70 sau de producțiile în serie menționate anterior.<sup>1219</sup> Însă numărul spectatorilor încadrat în general peste media atinsă de filmele realizate în anii '80 nu poate fi redus doar la tendința descendentă a producției cinematografice sau a publicului de cinema, ci și la recurența temei filmice.

Readaptarea serialului în formă comprimată a fost menționată în „Scînteia tineretului”, prezentându-se schimbările aduse de Francisc Munteanu în acest sens. Păstrarea cadrului temporal ce plasează acțiunea în perioada iunie-septembrie 1944, focusarea asupra celor trei părți precum și alte transformări ale logicii dramaturgice corespund, în viziunea regizorului, convențiilor filmului cinematografic.<sup>1220</sup> Însă criticii susțineau aceeași concepție ce viza carențele dramaturgice ale filmului, astfel încât, în urma premierei celor trei lungmetraje, consecințele negative ale transpunerii serialului în versiune cinematografică erau reduse la neglijența detaliilor vizuale și la superficialitatea

<sup>1216</sup> CNSAS, Dosar D 013147, vol. 45, Fond documentar referitor la artă și cultură, Nota, Ministerul de Interne, Inspectoratul municipiului București, Securitate, 20.2.1974, pp. 12-13.

<sup>1217</sup> Francisc Munteanu colaborase cu Titus Popovici la finalizarea scenariului. Retragerea din difuzare a serialului-TV *Lumini și umbre* era cauzată de reprezentarea „nerealistă” a ilegaliștilor comuniști eliberați de un infractor suferind de tuberculoză. Cineaști precum A. Petringenaru, A. Blaier și Mircea Daneliuc au salutat însă această decizie, susținând lipsa de valoare artistică a filmului, în: CNSAS, Dosar I 236210, vol. 1 DIGI, Notă, 13.3.1982, p. 10; cf. CNSAS, Dosar I 236210, vol. 2, Notă (interceptări telefonice), 14.-15.3.1982, p. 5.

<sup>1218</sup> Numărul spectatorilor se situa între 2,6-6,8 mil. pentru fiecare film al seriei în parte. Vezi „Spectatori film românesc”, în:

<http://cnc.gov.ro/wp-content/uploads/2014/12/Total-spectatori-film-romanesc-la-31.12.2013.pdf>, (19.10.2015).

<sup>1219</sup> Vezi *ibidem*.

<sup>1220</sup> ANF, P.: „De pe micul, pe marele ecran”, C. Liana, Scînteia tineretului, nr. 21, 286/ 23. 5. 1987.



dramaturgică prezentă în anumite scene.<sup>1221</sup> Într-o scurtă relatare, criticii revistei de specialitate „Cinema” reacționau de data aceasta într-un mod rezervat, explicând readaptarea *Pistruiatul*-ui din perspectiva genului popular al filmului de aventuri. Evaluarea filmului se dovedise însă mai favorabilă spre deosebire de reacțiile criticilor față de versiunea anilor '70, căreia i se reproșase, de asemenea, inconsecvențele logicii narative, caracterul redundant al anumitor scene, acțiunea filmică îngreunată și lipsită de autenticitate datorită comportamentului naiv al polițiștilor și desfășurării neobservate și lipsite de obstacole a episoadelor de urmărire.<sup>1222</sup> Intensificarea eficienței acestui gen filmic constituia, în viziunea criticilor, o influență americană, transformarea serialelor de televiziune în lungmetraje cinematografice devenind odată cu *Pistruiatul*, dar și cu *Toate pânzele sus* o practică uzuală în producția cinematografică românească din acea perioadă. Pe de altă parte, serialul de televiziune difuzat în perioada 1974-1975 era socotit drept document istoric, ce reflectă evoluția actorilor.<sup>1223</sup> Criticul de film Călin Căliman salutase, de asemenea, readaptarea *Pistruiatului*, considerându-l însă un „film de vacanță” cu un pronunțat caracter de divertisment determinat de personajul copilului Mihai Pleșa, care câștigase simpatia spectatorilor.<sup>1224</sup>

Dincolo de criticile mai puțin elogioase din perioada comunistă, revenirea asupra serialului de televiziune în anul 2008 determinase o privire retrospectivă asupra producției filmice și în special asupra evoluției actorului Costel Băloiu.<sup>1225</sup> De data aceasta se remarcă acel registru nostalgic prin care se recurgea la amintirea perioadei de tinerețe a spectatorilor. Din aceeași perspectivă retrospectivă erau expuse experiențele memorabile ale actorilor din momentul distribuției și al filmărilor, relatări cu caracter mai degrabă elogios, decât informativ.<sup>1226</sup> Succesul în timp al filmului în special în rândul tinerilor era redus la personajul copilului simpatic Mihai Pleșa și la specificul filmului de aventură, ce

<sup>1221</sup> ANF, P.: „De pe micul pe marele ecran”, Cristina Corciovescu, România literară, nr. 28, 8.7.1987. Se menționează în acest sens lipsa pistruilor protagonistului, imaginea tânărului ce trage cu mitraliera și defilarea trupelor din scena finală, pe de altă parte scena lungă în tipografie și lungul drum a celor trei băieți spre maestrul de sicrie. Chiar dacă serialele și producțiile cinematografice realizate în serie se considerau în anii '70 eficiente din punctul de vedere al culturii de masă, această *Pistruiatul* nu beneficiase de o atenție deosebită din partea criticilor, fiind catalogat în relatările de presă drept un film popular.

<sup>1222</sup> Cf. „Pistruiatul”, Cezar Dogaru, Cinema, nr.1, 1974, pp. 36-37; „Francisc Munteanu un cineast tenace”, Magda Mihăilescu, Cinema, nr. 3, 1974, pp. 26-27; A se vedea relatarea din anii '80: „«Pistruiatul» deschizător de drum”, Alice Mănoiu, Cinema, nr. 7, 1987, p. 9.

<sup>1223</sup> ANF, P.: „De pe micul pe marele ecran”, Cristina Corciovescu, România literară, nr. 28, 8.7.1987.

<sup>1224</sup> ANF, P.: „Pistruiatul”, Călin Căliman, Contemporanul, nr. 27, 3.7.1987.

<sup>1225</sup> Discuția asupra serialului a fost prilejuită de apariția sa pe DVD și de campania publicitară la TVR Media și în cotidianul „Jurnalul Național”. Vezi: ANF, P.: „Aventuri cu «Pistruiatul»”, Loreta Popa, Mihai Știrbu, Jurnalul Național, Mai, 2008.

<sup>1226</sup> ANF, P.: „Costel Băloiu”, Loreta Popa, pp. 2-4; „Profesoara”, Loreta Popa, p. 7; „Viorile marilor noștri actori”, Ionuț Răduică, Loreta Popa, în: „Jurnalul Național, Ediție specială, 22.5.2008.



permiteau refugiul spectatorilor din cotidianul gri al perioadei comuniste.<sup>1227</sup> În consecință, reluarea serialului de televiziune după aproape 20 de ani nu încurajase o abordare distanțată, critică sau cel puțin informativă a confruntării cu trecutul, ci înaintase mai degrabă o abordare afectivă cu pronunțate accente nostalgice, în care același mod de lectură înscris în registrul divertismentului prelua în fața contextului politic al istoriei partidului, căruia i se atribuisese în perioada postcomunistă un caracter obsolet.

#### 4.4.4. Considerații finale

Comicul, aventura și rolul copilului ca personaj principal reprezentau un mod de lectură de sine stătător ce situa pe un plan secundar toposul ilegalistului devenit un mod de lectură alternativ. De asemenea, rolurile sociale contradictorii atribuite protagonistului Mihai Pleșa împiedicau constituirea unei platforme de proiecție a imaginii de sine (*Identifikationsplattform; identifikatorische Projektionsfläche*). Se viza mai degrabă implicarea emoțională a spectatorilor prin intermediul limbajului filmic și prin simpatia personajului principal reprezentat de un copil. Acest mod de lectură nu doar că persista dincolo de perioada comunistă, ci se accentua în contextul reluării serialului de televiziune în vederea transpunerii sale în format DVD. Această viziune unilaterală era întărită de reacția criticilor, care accentuaseră componenta propagandistică și lipsa de valoare artistică a filmului, astfel încât, dincolo de popularitatea sa, seria *Pistruiatul* era ignorată din punct de vedere al unei posibile platforme de dezbatere critică a trecutului recent.

Negocierea trecutului prin intermediul acestor reprezentări pluri-mediatică ale *Pistruiatului* era evitată atât în momentul producției filmice, cât și în presa acelei perioade, excepție făcând intenția oficială de a populariza aceste teme prin seriale de divertisment. În acest sens, trebuie remarcată imposibilitatea de reconstituire a procesului de negociere între cineaști și funcționarii politici din lipsa documentației privind producția filmică. Însă faptul că *Pistruiatul* se situase sub semnul divertismentului, dar i se atribuia, totuși, un rol determinant prin transpunerea pe diferite suporturi mediatice, se dovedise mai ales prin indiferența față de confruntarea critică cu trecutul recent și continuitatea modului de lectură a filmului situat în registrul divertismentului chiar și după perioada comunistă. Prin succesul de public se garantase prezența vizuală a toposului ilegalistului în timp, însă nu și o problematizare a acestuia. Dincolo de utilizarea comicului și distribuirea unui copil în rol principal, aspecte ce accentuau dimensiunea ficțională a narațiunii filmice, toposul

---

<sup>1227</sup> *Ibidem*: „Costel Băloiu“, Loreta Popa, p. 2; „Viorile marilor noștri actori“, Ionuț Răduică, Loreta Popa, p. 14.



ilegalistului cuprindea în continuare narațiunile principale impuse de politica memoriei privind contextul evenimentelor de la 23 august 1944, acțiunile înarmate, eroificarea luptătorilor și reprezentarea lor antagonistă.



#### 4.5. Continuități și discontinuități: aspecte (inter)generaționale în cinematografia din România și RDG

Privind contextul politic al anilor '80, ambele țări au urmat o cale diferită față de politica reformatoare a Uniunii Sovietice: în timp ce în România comunismul național și cultul personalității se aflau într-un moment apogetic, iar cursul economic urmat de Nicolae Ceaușescu a intensificat conflictul dintre acesta, aparatul de stat și societate,<sup>1228</sup> în Republica Democrată Germană s-a amplificat același conflict între comuniștii conservatori și cei cu intenții reformatoare, mai ales după ce Erich Honecker se abătea în mod explicit de la politica *glasnost* și *perestroika* inițiată de Gorbaciov. Orientarea sa spre Germania federală demonstra totodată tendința spre autodeterminare a statului SED.<sup>1229</sup>

Așadar, cele două țări se desprind mai mult sau mai puțin de sub sfera de influență a Uniunii Sovietice, urmând însă două direcții diferite. Scindarea socio-politică, pe de o parte tot mai vizibilă, pe de altă parte tot mai mult înăbușită se reflectă în producția culturală.

##### 4.5.1. Schimbul de generații în România

Istoricul de film Călin Căliman descrie perioada anilor '80 drept un deceniu paradoxal ce reflectase discrepanțe între aspectul cantitativ și calitativ în producția cinematografică românească. Producția anuală atingea cu cele 32 de filme în anii 1982 și 1983 un maximum cantitativ semnalat în perioada comunistă, care, deși ridica procentual șansele de realizare a filmelor semnificative, afectase, totodată, calitatea acestora prin scăderea costurilor de producție.<sup>1230</sup> Spre deosebire de anii '70, creșterea producției anuale nu se datora entuziasmului și forței creatoare a unei noi generații, ci directivelor politicii cinematografice care implicau, de asemenea, scăderea costurilor de producție. Măsurile restrictive de natură politică și economică expuse de Nicolae Ceaușescu în 13 decembrie 1978 în ședința Secretariatului din cadrul CC al PCR se impuneau în ciuda faptului că producția cinematografică românească, spre deosebire de alte domenii culturale, dispunea de o anumită autonomie financiară ce permitea o sferă de acțiune mai extinsă în creația artistică, decât în cazul celorlalte arte.<sup>1231</sup> Aceasta rezulta din contractele de prestări

---

<sup>1228</sup> Vezi spre ex. Boia, *Strania istorie a comunismului românesc*, pp. 182-188.

<sup>1229</sup> Vezi Schittly, *Zwischen Regie und Regime*, pp. 220-221.

<sup>1230</sup> Căliman, *Istoria filmului românesc*, p. 438.

<sup>1231</sup> Nicolae Ceaușescu insistă în această ședință asupra creșterii producției anuale la 50-60 filme, cât și asupra scăderii cheltuielilor de producție la o treime din costul mediu pe film (3,5 mil.) în: ANIC, Fond CC al PCR - Căliman, *Istoria filmului românesc*, p. 438.



servicii, realizarea de coproducții, din vânzarea filmelor românești în străinătate, dar mai ales din exploatarea filmelor străine, a căror copii erau procurate din fondurile statului însă abia după 4-5 ani de la premieră.<sup>1232</sup>

Un alt paradox al anilor '80 viza evoluția scenariștilor, mai exact numărul ridicat al acestora ce atinge cifra 200, pe fondul celor ca. 250 de filme realizate în perioada 1981-1989. Însă o privire mai atentă relevă prevalența scenariștilor consacrați ce reprezentau în continuare baza producției cinematografice, în timp ce incapacitatea scenariștilor debutanți de a se impune se manifestase prin numeroase încercări de creație artistică eșuate pe parcurs și din cauza restricțiilor impuse de politicile culturale.<sup>1233</sup> Scenariile constituiau, așadar, o problemă permanentă a cinematografiei românești, depășirea acesteia fiind căutată în organizarea periodică a concursurilor de scenarii cu intenția de a promova tinerii scriitori.

Pe de altă parte, lipsa schimbului de generații se remarcase cu atât mai mult, cu cât regizorii debutanți dispăreau – cu puține excepții precum Ioan Cărmăzan, Nicu Stan, Anghel Mora sau Cristina Nichituș – din peisajul cinematografic.<sup>1234</sup> Directorul Centrului de producție „Buftea“, Constantin Pivniceru, caracterizase această generație printr-o „încrâncenare(a) tăcută“,<sup>1235</sup> în timp ce criticul de film Valerian Sava relaționase prezența imperceptibilă a acestei generații cu boicotarea creației artistice într-o perioadă represivă.<sup>1236</sup> Așadar, cinematografia românească era în continuare determinată de reprezentanții vechilor generații precum Sergiu Nicolaescu, Francisc Munteanu, Manole Marcus, Mircea Drăgan, dar îndeosebi de regizorii generației 1970 – Mircea Daneliuc, Mircea Veroiu, Dan Pița, Alexandru Tatos sau Constantin Vaeni – în mare parte resemnați. În timp ce primii își centrau creația artistică preponderent pe filmul istoric sub diferitele sale aspecte, după ce inițial se apropiaseră problemei actualității într-un mod oportunist, lipsit de convingere, creația filmică a generației 1970 se încadrase de la început într-un registru modern determinând revigorarea atât a filmului de actualitate, cât și a celui care

---

Stenograma ședinței Secretariatului C.C. al P.C.R. din ziua de 13 decembrie 1978, pp. 17-20, aici: p. 19; cf. și: Nicolaescu, Viață, destin și film, pp. 61-62.

<sup>1232</sup> Cf. ANIC, Fond CC al PCR - Cancelarie, Dosar Nr. 29/1978, Stenograma ședinței Biroului Permanent al Comitetului Politic Executiv al C.C. al P.C.R. din ziua de 3 aprilie 1978, pp. 44-47; Cu privire la import-exportul de filme și unele măsuri de îmbunătățire a activității în acest domeniu, pp. 199-201; cf. și: Nicolaescu, Viață, destin și film, pp. 61-62.

<sup>1233</sup> Căliman, Istoria filmului românesc, p. 392/ p. 400.

<sup>1234</sup> Vezi: Căliman, Istoria filmului românesc, pp. 426-438.

<sup>1235</sup> Constantin Pivniceru, Cinema la Buftea, București: Biblioteca Bucureștilor, 2011, p. 75.

<sup>1236</sup> „[...] boicotată drastic, până la a deveni inobservabilă, în faza cea mai represivă spiritual a dictaturii - a doua parte a anilor '80.“, în: Sava, Istoria critică a filmului românesc contemporan, Vol. 1, p. 256.



tematizează trecutul recent.<sup>1237</sup> Pe lângă revirimentul abordării ideatice și stilistice, dinamismul acestei generații se concretizase în producții cinematografice colective datorate numeroaselor debuturi. Așadar, doar între anii 1976 și 1980 debutaseră aproximativ 50 de cineaști dintre care 18 regizori, 19 scenografi și 13 operatori de imagine.<sup>1238</sup> Relația conflictuală dintre absolvenții IATC (Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale”) și regizorii care debutaseră în anii '60 – relație ce reiese atât din însemnările memorialistice ale cineaștilor cât și din documentația arhivistică – nu încurajase contestarea meritelor artistice ale generației 1970, acestea fiind recunoscute de către cineaști prin nenumărate premii ACIN.<sup>1239</sup> Discrepanțele intergeneraționale erau mai degrabă de natură economică în contextul în care începând din anii '70, regizorii și scenografuli trecuseră de la statutul de angajați permanenți ai CPC Buftea la sistemul contractual, pe film. Astfel, relația de concurență dintre noul val de cineaști ce intrau cu entuziasm în lumea filmului și generația mai veche, ce încerca să se mențină, în contextul sistemului contractual, printr-o implicare cantitativă în producția cinematografică era dublată de lipsa de cooperare dintre scenariștii susținuți de o uniune a scriitorilor puternică și regizorii dezbinați și reprezentați de o asociație fără personalitate juridică (ACIN). Aceste discrepanțe se răsfrângeau asupra producției cinematografice fie prin neconcordanțe între scenarii și versiunea finală a filmelor sau prin aprobarea scenariilor și întreruperea filmărilor.<sup>1240</sup>

În sfârșit, reprezentanții generației 1970 erau cei care în anii '80 se adresau Comitetului Central al PCR în privința lipsei de transparență a procesului de producție, în timp ce alți regizori cum ar fi Sergiu Nicolaescu, Iulian Mihu, Malvina Urșianu, Mircea Mureșan ș.a. adoptaseră inițial o atitudine rezervată motivată printr-o posibilă agravare a situației pe fondul frământărilor din Polonia și a consecințelor nefaste ale ședinței Uniunii Scriitorilor, pentru ca mai apoi să opteze pentru o luare de poziție separată. Scindarea cineaștilor se remarcase cu atât mai mult, cu cât Sergiu Nicolaescu înaintase mai devreme o scrisoare

<sup>1237</sup> Cf. Pivniceru, *Cinema la Buftea*, pp. 70-76 și Nicolaescu, *Viață, destin și film*, p. 137.

<sup>1238</sup> Pivniceru, *Amintiri din actualitate*, p. 25 și Nicolaescu, *Viață, destin și film*, p. 137. Nicolaescu menționează însă perioada 1974-1978.

<sup>1239</sup> Regizorul Mircea Daneliuc primise în total 35 de premii ACIN, Sergiu Nicolaescu 32, Dan Pița 26 etc., acest lucru indicând – în viziunea lui S. Nicolaescu – susținerea la nivel oficial a tinerei generații reprezentate de M. Daneliuc și Dan Pița; în: Nicolaescu, *Viață, destin și film*, p. 63.

<sup>1240</sup> Cf. ANIC, Fond CC al PCR - Cămară, Dosar Nr. 106/1968, Informare în legătură cu dezbaterile problemelor cinematografiei artistice în ședința Comisiei ideologice a C.C. al P.C.R., (23.5.1968), 21.6.1968, pp. 81-85, aici: p. 83; ANIC, Fond CC al PCR - Propagandă și Agitație, Dosar Nr. 2/1971, Stenograma ședinței de lucru cu creatorii din domeniul cinematografiei, 5 martie 1971, pp. 1-99, aici: p. 9/ pp. 19-20/ pp. 29-31; cf. și CNSAS, Dosar Nr. D 013374, Vol. 30, Fond documentar referitor la Centrul de Producție cinematografică Buftea, Nota cu privire la unele aspecte materiale ale creației de filme, 30.7.1973, pp. 304-307; CNSAS, Dosar I 44447, Nota-raport, 30.7.1975, pp. 18-23, aici: p. 20.



adresată conducerii de partid la care însă nu primise niciun răspuns.<sup>1241</sup> Pe de altă parte, poziționarea critică a generației tinere provocase o dezbatere în măsura în care erau primiți în audiență la CC al PCR. Însă cerințele regizorilor ce vizau în special modul de aprobare a scenariului și trecerea planului tematic anual în competența Caselor de producție nu au fost luate în considerare, excepție făcând o extindere ezitantă a libertăților de decizie atribuite Caselor. Procesul complicat și îndelungat de aprobare a scenariilor era considerat în continuare legitim de către funcționarii de partid. După aprobarea lor de către Casele de producție, scenariile treceau în continuare prin filtrul Secției de Propagandă a CC al PCR, Comisiei Cinematografice a CCES și Comisiei de scenarii din cadrul ACIN, în timp ce planul tematic anual se realiza de către Casele de producție și ACIN sub conducerea CCES pentru a fi mai apoi supus unei analize în Comisia Cinematografică a CCES, în plenul CCES și în sfârșit în Biroul Comisiei ideologice al CC al PCR.<sup>1242</sup> Însă măsurile adoptate se dovedeau mai degrabă în defavoarea cineaștilor. Conform raportului, pe lângă reglementările ce promiteau regizorilor și Caselor de producție mai multă libertate de acțiune, se recurgea la concedierea a 400 de angajați ai Centralei „Româniafilm” și la extinderea sistemului contractual de remunerație și asupra altor cineaști. Conflictele dintre aceștia se agravau și din acest motiv, același raport subliniind dezacordul conducerii ACIN privind cerințele regizorilor semnatori din tânăra generație.<sup>1243</sup>

Aceeași generație intrase în anii '80 într-un conflict deschis cu instanțele de control și de decizie, în măsura în care fie resemnarea, fie obstinția prin care se manifestau regizorii constituiau acele comportamente mai puțin tolerate la nivel oficial.<sup>1244</sup> Dintr-o ședință de lucru a CC<sup>1245</sup> desfășurată mai devreme reieșea faptul că această relație conflictuală nu se restrângea doar la aspectul intergenerațional sau la discrepanțele dintre cineaști și funcționarii de partid, ci se manifestase de dinainte între instituțiile de decizie precum CNC

---

<sup>1241</sup> Dezbateră dntre regizori a fost înregistrată de Securitate în dosarul de urmărire informativă a lui Sergiu Nicolaescu. Cf. CNSAS, Dosar I 372, vol. 1, Nota, 13.10.1980, pp. 22-23; CNSAS, Dosar I 372, vol. 2 (interceptări telefonice), Nota, 16.9.1980, pp. 52-62; Nota, 20-21.9.1980, pp. 79-80; aici: p. 80; Nota, 26.9.1980, pp. 84-85; Nota 27-28.9.1980, pp. 87-89; Nota 8.10.1980, pp. 98-101; Nota 9.10.1980, pp. 103-111.

<sup>1242</sup> Cf. ANIC, Fond CC al PCR - Propagandă și Agitație, Dosar Nr. 32/1980, Notă cu principalele probleme ridicate și propunerile făcute de regizorii de film la întâlnirea de la C.C. al P.C.R., 21.10.1980, pp. 1-3; Raport cu privire la soluționarea propunerilor formulate de unii regizori de filme cu prilejul audienței de la C.C. al P.C.R. din 7 octombrie 1980, 8.06.1981, pp. 4-7.

<sup>1243</sup> ANIC, Fond CC al PCR - Propagandă și Agitație, Dosar Nr. 32/1980, Raport cu privire la soluționarea propunerilor formulate de unii regizori de filme cu prilejul audienței de la C.C. al P.C.R. din 7 octombrie 1980, pp. 4-7, aici: p. 7.

<sup>1244</sup> Se pot menționa aici regizorii Mircea Daneliuc cu filmul *Glissando* și scenariul producției *Scrisori tandre* sau Dan Pița cu *Faleze de nisip*.

<sup>1245</sup> ANIC, Fond CC al PCR - Propagandă și Agitație, Dosar Nr. 2/1971, Stenograma ședinței de lucru cu creatori din domeniul cinematografiei, 5 martie 1971, pp. 1-99; Cf. *idem* Nota în legătură cu unele probleme ale producției filmelor artistice de lung metraj, 3.3.1971, pp. 150-164, aici: p. 157



și conducerea studioului „București“, sub aspectul luptei pentru putere. Pe de altă parte, cineaștii semnalau în aceeași ședință lipsa de stabilitate a mediului cinematografic:

Elisabeta Bostan: „Cea mai gravă ceartă a cinematografiei a fost aceea că în decurs de 17 ani am avut peste 20 de directori, directori artistici, directori generali, directori la C.N.C. De fiecare dată trebuia să-i convingem că merităm să ne încredințeze sumele ca să facem filme. [...] Eu am realizat până acum 13 filme. În aceste 13 filme niciun film nu l-am terminat cu același director. Și de fiecare dată s-a întâmplat cu regularitate [...] cel care ne aproba scenariul de intrare în producție, spunea că scenariul este bun iar când prezentam filmul [...] deși a avut succes pe piață, directorul general care urma, pentru a ne demonstra virtuțile căuta să ponească ceea ce se făcuse în cinematografie până atunci și iată, așa, am avut o serie de directori care nu au avut nimic comun cu cinematografia [...] și care cerea foarte multă răbdare de fiecare dată să începem din nou și din nou să le explicăm cum se face un film.“<sup>1246</sup>

Mircea Mureșan: „E o realitate faptul că cinematografia n-a putut cunoaște în 20 de ani nici un moment de stabilitate și de calm organizatoric. [...] în orice caz am avut directori care au funcționat între două ore și doi ani pe toate perioadele. A existat chiar și un director care a stat două ore și pe aceste funcții de directori s-au făcut experimentări de foarte multe ori din cele mai întâmplătoare. Constantin Simcu, de la 13,30 până la 5 a fost director. [...] Au fost ingineri agronomi, au fost impegați [sic!] de gară, au fost ziaristi, în fine, au fost și oameni de înaltă ținută morală [...] dar care n-au apucat să se stabilizeze [...]. Mi-aș permite să remarc [...] repercusiunile morale care au influențat cinematografia de pe urma acestor veșnice friguri ale schimbărilor.“<sup>1247</sup>

Aceste conflicte erau consemnate în permanență în fondul documentar al Securității.<sup>1248</sup> Se reținea, de asemenea, contextul și atmosfera tensionată în rândul cineaștilor, a căror nemulțumiri, deși nu erau împărtășite în mod unanim, determinaseră o înăsprire a măsurilor de supraveghere ale Securității vizând în principal îndeplinirea indicațiilor politice în procesul de producție cinematografică.<sup>1249</sup>

Semnarea scrisorii menționate anterior și audiența în Comitetul Central al PCR considerată de către regizori drept un act disident ale cărui urmări deveniseră vizibile odată cu Tezele de la Mangalia denota, de asemenea, instabilitatea cineaștilor și lipsa de îndrumare din partea politicilor cinematografice. În acest sens, Nicolae Ceaușescu critica personajele alienate și lipsa caracterelor exemplare în reprezentările vizuale, însă indicațiile privind necesitatea filmelor revoluționare, accentuarea personajelor pozitive și a realizărilor

---

<sup>1246</sup> *Ibidem*, Stenograma ședinței de lucru..., pp. 45-46.

<sup>1247</sup> *Ibidem*, pp. 61-62.

<sup>1248</sup> Se pot menționa de asemenea conflictele dintre ACIN și CCES din anul 1978, în care se remarcă atitudinea critică a tânărului regizor Mircea Daneliuc. Acestea au fost consemnate și în dosarul de urmărire informativă a lui Sergiu Nicolaescu: CNSAS, Dosar I 380, vol. 1, Nota, 15.6.1978, p. 59; Raport informativ, 9.7.1978, p. 60; CNSAS, Dosar I 380, vol. 2 (interceptare telefonică), Nota, 11.4.1978, pp. 9-10.

<sup>1249</sup> Vezi: CNSAS, Dosar Nr. D 013147, vol. 45, Fond documentar referitor la artă și cultură, Nota, 20.12.1972, pp. 111-117.



societății comuniste<sup>1250</sup> amplificase starea de nesiguranță atât în rândul cineaștilor cât și în cel al funcționarilor politici responsabili de producția filmică. Securitatea consemnase reacțiile față de această schimbare de direcție a politicilor culturale.<sup>1251</sup> Regizorii generației 1970 Alexandru Tatos, Stere Gulea, Mircea Veroiu, Iosif Demian, dar și cineaști aflați în conducerea ACIN precum Ion Popescu Gopo sau Ioan Grigorescu își exprimaseră aversiunea atât față de politicile cinematografice cât și față de conducerea politică în general. În acest sens, Ion Popescu Gopo sublinia caracterul „prohibitiv” al noilor directive, iar Ioan Grigorescu, aflat în acea perioadă în poziția de președinte al Festivalului de la Costinești semnală faptul că cineaștii se implicaseră pentru „un lucru bun, serios”, în timp ce „la 14 km distanță se dărîma cu parul toată cinematografia.” Reprezentantul tinerei generații, Constantin Vaeni, calificase „violența cu care a fost atacat și desființat filmul românesc” drept o consecință a celor trei memorii adresate conducerii partidului, în timp ce Mircea Veroiu susținea faptul că regizorii nu vor înfrumuseța realitatea doar pentru ca partidul să se poată oglindi în ea. Atitudinea ostilă a regizorilor se manifestase în continuare prin asigurarea unei „conduceri de rezistență” formată din Ioan Grigorescu, Alexandru Tatos, Mircea Danieliuc, Vasilica Istrate și Iosif Demian, care să contravină „comandamentelor ideologice” în cazul unor noi alegeri ACIN. În continuare, Stere Gulea semnală o întoarcere la culturile politice specifice anilor '50, în timp ce Alexandru Tatos considera aprobarea planului tematic pe anul 1984 o slăbiciune, în măsura în care – în viziunea cineaștilor – un boicot consecvent al planurilor de producție susținut de regizorii influenți ar putea duce în 2-3 ani la prăbușirea economică a cinematografiei românești și astfel, la o reconsiderare a poziției actuale.<sup>1252</sup> Alte rapoarte ale Securității documentau starea de confuzie a cineaștilor cu privire la directivele neclare ale conducerii partidului, indicând, pe de altă parte, lipsa activității politice și pregătirii ideologice în rândul regizorilor, determinată de trecerea lor în anul 1981 de la organizația de bază a ACIN la

<sup>1250</sup> A se vedea discursul lui Nicolae Ceaușescu în: „Tema: «Avem nevoie de filme bune, revoluționare»”, Cinema, nr. 8, 1983, p. 3.

<sup>1251</sup> CNSAS, Dosar D 120, vol. 6, Nota, 9.9.1983, pp. 60-61.

<sup>1252</sup> *Ibidem*. Ioan Grigorescu (vicepreș. ACIN și preș. Fest. de la Costinești): „În timp ce noi căutam să facem un lucru bun, serios, la 14 km distanță se dărîma cu parul toată cinematografia.”

C. Vaeni (purt. de cuv. al regizorilor tineri): „[...] violența cu care a fost atacat și desființat filmul românesc este răspunsul, adică pumnul în gură, cu care se plătește cineaștilor îndrăzneala de a fi adresat conducerii partidului trei memorii în care se spuneau lucrurilor pe nume.”

Mircea Veroiu: „[...] nici un regizor serios nu va accepta să înfrumusețeze realitatea așa cum vrea partidul, numai pentru ca el să se vadă astfel în oglindă.”

„[...] unii membri ai A.C.I.N. acționează ca, în eventualitatea organizării conferinței de alegeri, să se aleagă o conducere de «rezistență», din care să facă parte IOAN GRIGORESCU, ALEXANDRU TATOS, MIRCEA DANELIUC, VASILICA ISTRATE, IOSIF DEMIAN, [care să țină piept] «comandamentelor ideologice», considerate de regizorul STERE GULEA ca «o revenire primejdioasă și dezastruoasă la anii '50.»



organizația aferentă locurilor de muncă. Așadar, se consemnase faptul că regizorii Ion P. Gopo, Sergiu Nicolaescu, Dan Pița, Mircea Daneliuc ș.a se sustrăgeau activității de organizație din motive profesionale.<sup>1253</sup>

Pentru a reveni în final asupra deceniului aflat sub semnul paradoxului se poate menționa un al treilea aspect invocat de Călin Căliman, marginal în raport cu tema lucrării de față, însă a cărei relevanță crește în intensitate în contextul politicilor cinematografice restrictive și al producției filmice precare, luându-se, de asemenea, în considerare aspecte precum schimbul de generații, valoarea artistică, „permisivitatea politică” și succesul de public. Altfel spus, acest paradox vizează ascensiunea filmului documentar și de animație, care în această perioadă dispunea atât de un schimb de generații (generația anilor '80) cât și de o producție semnificativă din punct de vedere cantitativ și calitativ. Acest sector se raportase la paradigma „întineririi” în abordarea cinematografică, venind în întâmpinarea spectatorilor prin filme de autor, prin afinitatea spre metaforă și nu în ultimul rând prin divertismentul inerent acestui gen filmic.<sup>1254</sup> Structura spectatorilor indicase încă la sfârșitul anilor '70 o creștere semnificativă a publicului tânăr, până în 30 de ani (72%).<sup>1255</sup> Această tendință de „întinerire” prezintă marginal și în domeniul filmului de ficțiune – așa cum s-a putut urmări în cazul producției *Pistruiatul* – rămâne însă aproape inexistentă în cazul schimbului de generații.

#### **4.5.2. Schimbul de generații în RDG**

Faptul că publicul de cinema din RDG trecea de asemenea printr-un proces de „întinerire” se constata într-un studiu realizat în anul 1980 privind receptarea filmelor DEFA. Ca și în România, 70% din totalul spectatorilor erau tineri cu vârste cuprinse între 14 și 25 de ani,<sup>1256</sup> interesul acestora fiind îndreptat înspre genul filmelor de comedie (92%) și de aventură (92%), în timp ce filmele istorice (76%) păreau să vină mai puțin în întâmpinarea lor.<sup>1257</sup> Faptul că aceste preferințe erau mai puțin influențate de „opinia superiorilor/ profesorilor” (t.a./ „den Meinungen von Vorgesetzten/Erziehern”), de propria experiență cu tema (44%) și cu actorii (47%), sau de critica din presă (33%) și mai degrabă de ceea ce se povestește despre film (66%) evidențiasse specificul structurii sociale și al

---

<sup>1253</sup> CNSAS, D 120, Vol. 6, Nota, 5.11.1983, p. 72.

<sup>1254</sup> Căliman, Istoria filmului românesc, pp. 474-492.

<sup>1255</sup> Informațiile fac parte dintr-un studiu realizat de Centrala Româniafilm în anul 1979, în: Pivniceru, Amintiri din actualitate, p. 30.

<sup>1256</sup> Lothar Bisky/ Dieter Wiedemann, Der Spielfilm. Rezeption und Wirkung. Kulturosoziologische Analysen, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1985, p. 13.

<sup>1257</sup> *Ibidem*, p. 17.



vârstei spectatorilor, aflate în procesul de transformare.<sup>1258</sup> Pe de altă parte, același studiu indicase o scădere semnificativă a publicului de cinema, care, după cum se poate vedea în tabelul de mai jos, deși corespundea unei tendințe generale, în RDG se acutizase începând cu anii '70 mai mult decât în România sau în alte țări socialiste.

Numărul intrărilor anuale la cinematograful (pe cap de locuitor)/  
Anzahl der jährlichen Kinobesuche (pro Kopf der Bevölkerung)<sup>1259</sup>

RDG:	1950: 9,7;	1960: 13,8;	1970: 5,4;	1980: 4,75
România:	1950: 3,2;	1960: 9,9;	1970: 9,8;	1980: 8,72
URSS:	1950: 6,4;	1960: 16,8;	1970: 19,2;	1980: 16,04
Polonia :	1950: 5,0;	1960: 6,8;	1970: 4,2;	1980: 2,74
Cehoslovacia:	1950: 10,1;	1960: 12,9;	1970: 8,0;	1980: 5,38

În contextul tendinței spre divertisment și al diminuării publicului de cinema se remarcase o nouă generație de cineaști-DEFA, care constituia o provocare față de regimul-SED în măsura în care ieșea în evidență printr-o percepție diferită a imaginii de sine, o altă raportare la trecutul recent, dar și printr-o abordare ideatică și stilistică diferită.<sup>1260</sup> Sub pretextul unei noi perspective estetice, acest grup de artiști își exprima într-un mod indirect poziția critică față de regim. Relația apropiată cu scena culturală din vest, legăturile cu scena artistică alternativă și cu mișcările civice, dar și dezamăgirea în urma expatrierii lui Wolf Biermann și consecințele privind politicile culturale restrictive înălspriseră criticile acestora la adresa regimului SED. Constituind o posibilă amenințare pentru sistemul politic instabil al RDG, acești artiști ajungeau în atenția serviciului de securitate *Stasi*, astfel încât pe baza „aspectelor de siguranță politică“ (t.a./ „sicherheitspolitischen Aspekten“) activitățile acestora trebuiau fie susținute, fie anihilate prin metode subtile.<sup>1261</sup> Restrângerea libertății de creație afectase în special grupul de literați. Însă creșterea vigilenței organelor de securitate și solicitarea repetată a funcționarilor politici privind evidențierea realizărilor socialiste în detrimentul criticii sociale reconfirmau funcția directoare a partidului, împiedicând astfel evoluția (*Selbstentfaltung*) întregii generații.

„Ermahnungen traten in der Kulturpolitik an die Stelle von offen ausgesprochenen Drohungen. Zensur erfolgte nicht im Stile ideologischer Grundsatzdiskussionen, sondern administrativ durch subtile «Überzeugungsarbeit», die einzelne Künstler betraf. Die interne Kontrolle wurde damit immer wichtiger, die Staatssicherheit dadurch immer mächtiger.“<sup>1262</sup>

<sup>1258</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>1259</sup> Statistisches Jahrbuch der DDR 1981, Berlin 1981, Anhang, p. 29, în: Bisky/ Wiedemann, Der Spielfilm, p. 11.

<sup>1260</sup> Schittly, Zwischen Regie und Regime, pp. 223-224.

<sup>1261</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>1262</sup> *Ibidem*, pp. 228-229.



„În politicile culturale, îndemnurile veneau în locul amenințărilor deschise. Cenzura nu se desfășura în stilul dezbaterilor de principiu, ci în mod administrativ, printr-o «muncă de convingere» subtilă, ce privea pe fiecare artist în parte. Controlul intern devenea, astfel, tot mai important, iar organele de securitate (Staatssicherheit) tot mai puternice.”(t.a.)

Așadar, pe lângă grupul scriitorilor, generația nouă a cineaștilor, afectată de asemenea de lipsa de perspectivă în producția cinematografică, își expunea nemulțumirea față de condițiile tehnice și de creație artistică ale DEFA într-un memoriu adresat în 1982 membrului Biroului Politic al CC al SED, Kurt Hager. Deși memoriul avea scopul de a determina o discuție între cineaștii semnatari și conducerea de partid, „grupul celor 18” („Achtzehner“-Gruppe) condus de regizorul Jörg Foth rămase fără răspuns. În schimb reacționase Ministerul pentru Securitatea Statului (Ministerium für Staatssicherheit - MfS), care înaintase măsuri de supraveghere a studenților de la Universitatea de Film și Televiziune (HFF) pentru a împiedica formarea unor grupări de opoziție.<sup>1263</sup>

Starea de nesiguranță în mediul cinematografic se agravase în general în urma unei scrisori din partea unui cititor, un anume Hubert Vater, publicată la data de 17.11.1981 în organul de presă al SED „Neues Deutschland.” Titlul scrisorii „Erwartungen eines Lesers an DEFA und Fernsehen. Was ich mir mehr von unseren Filmemachern wünsche” (t.a. „Așteptările unui cititor din partea DEFA și a televiziunii. Ce îmi doresc mai mult de la cineaștii noștri”) și modul în care se critica producția cinematografică inducea în rândul cineaștilor presupunerea că în spatele identității autorului se afla autoritatea superioară a partidului.

„Vom Thema und auch von der künstlerischen Ausdruckskraft her finde ich kaum einen unserer Filme bemerkenswert. [...] Ich spüre darin zu wenig Stolz auf das, was die Arbeiterklasse und ihre Partei im Bunde mit allen Werktätigen unseres Landes an großem vollbracht hat. Wo sind die Kunstwerke, die das – ich nenne es so – Titanische der Leistung bewusst machen, die in der Errichtung, im Werden und Wachsen unseres stabilen und blühenden Arbeiter- und Bauern-Staates besteht?”<sup>1264</sup>

„Consider că nici unul din filmele noastre nu este notabil din punct de vedere tematic și al forței expresive. [...] Simt prea puțină mândrie cu privire la mărețiile realizate de clasa muncitoare și partidul acesteia împreună cu toți muncitorii țării noastre. Unde sunt operele artistice care – să spun așa – aduc la cunoștință performanțele titanice ce constă în construirea, în devenirea și creșterea statului stabil și prosper al muncitorilor și țăranilor?” (t.a.)

---

<sup>1263</sup> *Ibidem*, pp. 243-245.

<sup>1264</sup> „Erwartungen eines Lesers an DEFA und Fernsehen. Was ich mir mehr von unseren Filmemachern wünsche”, Hubert Vater, Hauptmechaniker im VEB Kraftverkehr Erfurt, *apud* Schenk, *Eine kleine Geschichte der DEFA*, p. 212; cf. Schittly, *Zwischen Regie und Regime*, pp. 236-238; Schieber, *Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns*, p. 266.



Îngrijorați de o posibilă înăsprire a politicilor culturale în urma acestei scrisori, cineaștii recurgeau la autocenzură. Însă lipsa de direcție a politicilor culturale semnalată pe tot parcursul anilor '80 și nesiguranța continuă provocată de mecanismele de control și supraveghere ale Stasi determinaseră o schimbare de registru în atitudinea noii generații în măsura în care același grup de cineaști trecea de la revendicările anterioare referitoare la creația cinematografică la aspecte sociopolitice, mai profunde. După modelul sovietic al „glasnost” și „perestroika” se solicita într-un memoriu adresat în mai 1987 conferinței rectorilor instituțiilor de învățământ din domeniul artelor spectacolului (Rektorenkonferenz der Hoch- und Fachschulen der Darstellenden Künste) mai multă transparență.<sup>1265</sup> Aceeași cineaști au fost împiedicați înainte de al 5-lea congres al Asociației creatorilor din domeniul cinematografiei și al televiziunii (Verband für Film- und Fernsehschaffenden - VFF) din 1988 să citească un manifest în public.<sup>1266</sup> Manifestele, scrisorile de protest sau petițiile (*Eingaben*) înlăturate în mod preventiv, creșterea numărului de cereri de emigrare și în general, nemulțumirile cineaștilor împingeau producția cinematografică -DEFA într-o criză. Situația nu a mai putut fi reanimată nici măcar de noua generație, în condițiile în care aceasta trebuia fie să urmeze cu intransigență concepția artistică, fie să accepte compromisuri, dar mai ales să se impună în fața unui public suprasaturat de filmul socialist.<sup>1267</sup> Însa incapacitatea de a veni în întâmpinarea acestei provocări se datora atmosferei resemnate în mediul cinematografic și refugiului în filmul cu acțiunea plasată în trecut în detrimentul celui de actualitate.

Prezența noilor cineaști în studioul DEFA de filme de ficțiune (DEFA-Studio für Spielfilme) era considerată, la nivel oficial, un rezultat pozitiv al politicii de încurajare a tinerilor (*Nachwuchspolitik*) din mediul cinematografic. În perioada 1980-1987/88 debutaseră 7 regizori, 13 scenariști și 6 operatori de imagine, realizând tot în această perioadă în total 22 de filme de ficțiune. Din cauza lipsei de continuitate în creația filmică și incapacității de a forma o colectivitate, doar doi regizori Peter Kahane și Michael Kann au reușit să se încadreze în studioul pentru film printr-o angajare permanentă în planul de regie.<sup>1268</sup> Formată și socializată în RDG, noua generație a anilor '80, denumită datorită vârstei înaintate a cineaștilor și „Generation der Vierzieger” (t.a. „generația celor de patruzeci de ani”) acorda în creația sa cinematografică un interes deosebit actualității, realității trăite în mod nemijlocit. Filme precum *Das Fahrrad* [Evelyn Schmidt, 1981], *Der*

<sup>1265</sup> Schieber, *Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns*, p. 251.

<sup>1266</sup> *Ibidem*, pp. 252-253.

<sup>1267</sup> *Ibidem*, p. 257.

<sup>1268</sup> Schieber, „In alter neuer Gangart”, pp. 7-9.



*Dicke und ich* [Karl-Heinz Lotz, 1981], *Ete und Ali* [Peter Kahane, 1984], *Der Rabenvater* [Karl-Heinz Heymann, 1986] sau *Die Entfernung zwischen dir und mir und ihr* [Michael Kann, 1988] abordau teme precum dificultățile de emancipare ale femeii, alienarea individului față de convențiile și structurile sociale, relațiile tensionate ale vieții de familie, viața de cuplu (*Zweisamkeit*) în actualitatea cotidiană, personaje marginalizate, alienate (*Außenseiter*) sau izolate (*Einzelgänger*).<sup>1269</sup>

Într-o relatare apărută în revista „Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft“ afiliată Universității de Film și Televiziune, Evelyn Schmidt, singura regizoare din generația nouă, prezintă caracteristicile colegilor de generație și a filmelor realizate de aceștia. Așadar, temele de actualitate abordate cu prevalență prezintă printr-o observație atentă a realității sociale „eroi obișnuiți“ (t.a./ „durchschnittliche Helden“), indicând nu doar „dorința posibilităților de identificare a spectatorilor“ (t.a./ „den Wunsch nach Identifikationsmöglichkeiten für den Zuschauer“) ci și „o apropiere cât mai mare față de realitatea noastră“ (t.a./ „eine möglichst große Annäherung an unsere Wirklichkeit“).<sup>1270</sup> Dincolo de aceste observații privind specificul abordării ideatice, regizoarea menționează ruptura convențiilor în modul de abordare dramaturgică, lipsit însă de forță narativă.<sup>1271</sup> Dramaturgia deficitară caracterizată printr-un stil narativ static, este redusă la lipsa experienței, dar și la concepțiile contradictorii ale cineaștilor. Evelyn Schmidt subliniază în continuare lipsa libertății de decizie privind alegerea subiectelor filmice, cât și necesitatea colaborării dintre regizori și autorii neexperimentați.<sup>1272</sup> În acest sens, împiedicarea acestei generații de a-și forma o viziune cinematografică proprie cât și presiunea la care erau supuși în timpul producției filmice constituiau principalele nemulțumiri exprimate de cineaști, în contextul în care li se încredințau proiectele refuzate de alți regizori.<sup>1273</sup> În schimb, propunerile lor suspendate ani întregi se concretizau odată cu anul 1989, „vechea generație nouă“ (t.a./ „die alten Neuen“) fiind de data aceasta susținută prin subvenții considerabile, cu toate că filmele realizate aveau să cadă pradă schimbării timpului.<sup>1274</sup> Fiind nevoiți să se confrunte cu un public de cinema suprasaturat, invadat de producții

---

<sup>1269</sup> Pentru o expunere mai detaliată despre aceste filme și alte producții ale generației noi de cineaști a se vedea: Schieber, „In alter neuer Gangart“; Schieber, Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns, pp. 265-326.

<sup>1270</sup> Evelyn Schmidt, „Zur Helden- und Themenwahl - vorerst Fragen“, Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft (BFF), 3/1982, p. 34.

<sup>1271</sup> Schmidt, „Zur Helden- und Themenwahl“, BFF, 3/1982, pp. 34-35.

<sup>1272</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>1273</sup> Hans-Werner Honert, „Nachdenken über Positionen und Produktionen“, BFF, 3/1982, pp. 42-51, aici: p. 44.

<sup>1274</sup> Vezi: Schieber, Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns, p. 304/ p. 321.



culturale vestice, cu reproșuri precum „lipsa conștientizării conflictului“ (t.a./ „fehlendes Konfliktbewußtsein“) și incapacitatea de a surprinde „spiritul timpului“ (t.a./ „mangelnde[n]s Zeitgeist“), cu propriile slăbiciuni dar și cu rigiditatea politicilor culturale sau cu nesiguranța provocată de Staatssicherheit, în sfârșit, deziluzia cineaștilor privită din perspectiva generațională era exprimată de regizorul Jörg Foth: „Începutul activității regizorilor născuți în jurul anului 1949, în contrast deplin cu vechile impulsuri din istoria DEFA, nu a dus la o confruntare productivă pe ecran sau în rândul publicului. Valul nostru nu a fost.“ (t.a./ „Der Arbeitsbeginn der um das Jahr 1949 geborenen Regisseure hat im krassen Gegensatz zu früheren Impulsen in der DEFA-Geschichte zu keiner produktiven Auseinandersetzung auf der Leinwand und im Publikum geführt. Unsere Welle war keine.“).<sup>1275</sup>

#### 4.5.3. *Toposul luptătorului în rezistență și negocierea trecutului recent*

Confruntarea cu trecutul recent și toposul luptătorului în rezistență inerent acestuia nu constituiau, după cum s-a arătat mai devreme, o preocupare centrală a ultimei generații de cineaști-DEFA, spre deosebire de regizorii deja consacrați cum ar fi Frank Bayer, Rainer Simon sau Roland Gräf, a căror teme de actualitate întâmpinaseră dificultăți din partea funcționarilor politici.<sup>1276</sup> Abordarea cinematografică diferită a trecutului recent se sprijinea cu prevalență pe reprezentarea personajelor obișnuite plasate în mediul cotidian și caracterizate prin ambivalență, înstrăinare sau teamă, și astfel, mai puțin pe registrul eroic atribuit acelor *grand narratives*. Raportul reprezentărilor filmice cu actualitatea trecea de la legitimarea politicii-SED la acel mod de lectură ce sugera transformările sociale, frământările și temerile societății est-germane din anii '80.<sup>1277</sup> Toposul luptătorului comunist în rezistență era extins din punct de vedere tematic și estetic pe de o parte prin intermediul discursului istoriografic sau al politicii memoriei, dar îndeosebi prin transformarea comprehensiunii trecutului recent și printr-o abordare stilistică nouă, revendicată de tinerii artiști. Negocierea trecutului între cineaști și funcționarii politici nu slăbise din intensitate, ci din contră, se intensificase datorită discrepanțelor intergeneraționale, sociale și politice. Așadar, regizorul Ulrich Weiß care era atribuit în acea perioadă generației noi de cineaști deși debutase încă din anii '70, provocase cu filmul său *Dein unbekannter Bruder* atât așteptările funcționarilor politici, cât și obișnuințele de

<sup>1275</sup> V. Kongreß, Verband der Film- und Fernsehschaffenden der DDR, Berlin, Protokoll 1, p. 202, *apud* Schieber, „In alter neuer Gangart“, pp. 8-9.

<sup>1276</sup> Vezi: Schieber, *Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns*, p. 297.

<sup>1277</sup> Vezi *ibidem*, p. 302.



vizionare ale spectatorilor. Prin limbajul cinematografic mai puțin convențional se încurajase reflecția spectatorilor, problematizându-se astfel trecutul recent.

„Wie nach *Blauvogel* gesagt wurde: «Haste uns den Indianerfilm kaputtgemacht» und nach *Dein unbekannter Bruder*: «Haste uns den antifaschistischen Film kaputtgemacht»; das heißt: «Du machst unser schönes Puppenstubenspielzeug kaputt.»<sup>1278</sup>

„Așa cum s-a spus după *Blauvogel*: «Ne-ai stricat filmul cu indieni» și după *Dein unbekannter Bruder*: «Ne-ai stricat filmul antifascist», asta înseamnă: «Tu ne strici casa noastră frumoasă de păpuși» (t.a.)

În contextul noii generații de cineaști se ridicase problema experienței directe sau indirecte a trecutului, mai exact a trecutului însușit în mod mijlocit. Acest aspect era invocat pentru a justifica discrepanțele dintre tinerii cineaști și funcționarii de partid, pe de o parte (v. *Dein unbekannter Bruder*) sau dintre generația veche de cineaști și spectatorii tineri, pe de altă parte (v. *Hilde, das Dienstmädchen*). Ambițiile noii generații de regizori-DEFA privind abordarea stilistică în creația filmică se evidențiau cu atât mai mult, cu cât aceștia căutau o formă diferită de exprimare și de transmitere a imaginilor despre trecutul neexperimentat în mod direct. Astfel, se putea remarca și în cazul lui Ulrich Weiß o distanțare față de suportul literar, dar și față de comandamentele funcționarilor de partid, motiv pentru care filmul era retras în mod tacit din cinematografe. Afirmația „So waren wir nicht“ (t.a. „Noi nu am fost așa“) la care se recurgea în acest context indicase, pe fondul lipsei de experiență directă a tânărului regizor Ulrich Weiß, supremația politicii memoriei în interpretarea trecutului recent. (*Deutungshoheit der Erinnerungspolitik*). (v. analiza *Dein unbekannter Bruder*).

Negocierea trecutului din momentul producției filmice se reflectase în critica din presă, astfel încât formula „problemelor ridicate în procesul de producție și reconfirmate în presă“ („was in dem Produktionsprozess befürchtet, wurde in der Presse bestätigt“) însoțise atât filmul *Dein unbekannter Bruder*, cât și *Hilde, das Dienstmädchen*. Experiența directă a trecutului recent ce conferea reprezentărilor vizuale un nivel suplimentar de autenticitate și o extindere tematică a toposului luptătorului comunist în rezistență, nu excludea însă – în cazul filmului realizat de Günther Rücker – și o negociere a trecutului motivată stilistic. Așadar, în timpul producției filmului se sublinia în mod critic lipsa de claritate în construcția procesului de identificare spectator-personaj și implicit, perspectiva narativă oscilantă. Pe de altă parte, dimensiunea autobiografică a confruntării cu trecutul și tonul

---

<sup>1278</sup> Ulrich Weiß, în: Poss/ Warnecke (Ed.), *Spur der Filme*, p. 382.



personal inherent acesteia nu corespundea așteptărilor publicului tânăr, care se distanțase față de acea perioadă. (v. analiza *Hilde, das Dienstmädchen*)

Atât în cazul României cât și în cel al RDG, distanța și respingerea față de acest topos se menținea îndeosebi în rândul cineaștilor tineri. Ulrich Weiß a extins toposul din punct de vedere tematic, aducând personajul trădătorului în interiorul grupului de rezistență. Însă atenția sa era îndreptată îndeosebi asupra negocierii trecutului din perspectiva abordării stilistice, aducând în prim plan lumea interioară a luptătorului în rezistență, cu îndoielile și temerile ei. În schimb, distanțarea (auto)critică a regizorului Mircea Veroiu față de acest topos se manifestase prin același recurs la abordarea stilistică, însă nu pentru a extinde toposul din punct de vedere tematic sau stilistic, ci pentru a estompa dimensiunea sa politică. În continuare, Günther Rücker subliniase responsabilitatea morală a generațiilor vechi privind transmiterea imaginilor despre trecut sugerând astfel prin „voința spre formă” („Willen zur Form” - J. Assmann) trecerea din registrul memoriei comunicative în cel al memoriei culturale. În final, regizorul Francisc Munteanu care se implicase în mod deosebit în procesul de construcție filmică a trecutului recent, revenea asupra personajului *Pistruiatul* prin reprezentări pluri-mediatice, care însă nu au oferit publicului sau criticii de specialitate o platformă a confruntării critice cu trecutul recent, ci au rămas atașate modului de lectură în registrul divertismentului chiar și după perioada comunistă.

În privința modului de reprezentare, toposul luptătorului comunist în rezistență atingea în filmul realizat de Ulrich Weiß un punct culminant al abordării stilistice în creația cinematografică, în măsura în care era supus unei viziuni introspective. Izolarea și angoasa cotidiană caracteristică individului alienat (*Außenseiter*) atribuite personajului luptătorului în rezistență, cât și prezența suspiciunii și trădării în cadrul grupului de ilegaliști constituiau aspectele tematice reprezentate într-un registru suprealist, printr-un limbaj cinematografic ce provocase atât obișnuințele de receptare ale publicului, dar mai ales așteptările politicii memoriei. (v. analiza *Dein unbekannter Bruder*)

Cuplul de personaje polarizate este ceea ce marchează filmele realizate de regizorii Ulrich Weiß și Mircea Veroiu, neafecțați de trecutul recent reprezentat. Însă luptătorul în rezistență din filmul *Hilde, das Dienstmädchen* este înfățișat, de asemenea, drept un personaj introvertit, alienat, a cărui apariție vizuală episodică este completată de prezența discursivă. Toposul trece în acest caz și printr-o extindere tematică datorată abordării crizei sudete. Pe de altă parte, prin focalizarea asupra cuplului de personaje N. Sarca și Horațiu Baltazar Câmpeanu din perspectiva relației de prietenie, discursul politic în filmul *Să mori rănit din dragoste de viață* este transpus într-un plan secundar fără a exclude însă



reprezentarea unei rezistențe politice active, motivate chiar și prin spiritul de aventură (v. analiza *Să mori rănit din dragoste de viață*). Aventura și comicul aveau un rol determinant îndeosebi în cazul ultimului film analizat *Pistruiatul*, ce se adresa în special unui public tânăr. Caracterul contradictoriu al relaționării toposului ilegalistului cu naivitatea juvenilă și spiritul de aventură împiedica formarea acelei *identifikatorische Nähe*, al procesului de identificare spectator-personaj, accentuându-se, în schimb, implicarea emoțională a spectatorilor prin intermediul simpatiei față de rolul copilului. Așadar, acele *grand narratives* ce cuprindeau în continuare evenimentele de la 23 august, rezistența înarmată, eroizarea ilegalistilor și reprezentarea antagonistă erau voalate de modul de lectură privind aspectele divertismentului și aventurii.

Dincolo de extinderea stilistică a toposului luptătorului comunist în rezistență ce rezultă din incongruența personajelor-cuplu (Arnold Clasen și Walter Keppler/ N. Sarca și H. B. Câmpeanu), abordarea introspectivă sau formatul divertismentului, se poate remarca în această perioadă și o diferențiere cu privire la aspectul genderului. Perspectiva androcentristă a luptei în rezistență atribuia personajelor feminine fie un rol protector, de sprijin al acțiunilor clandestine, fie unul inhibitor, determinat de o implicare afectivă pronunțată. Participarea directă a femeii în lupta de rezistență constituia un motiv filmic încă în *Duminică la ora 6* de Lucian Pintilie, continuat în alte producții cinematografice precum *Pădurea de fagi* (Cristina Nichituș, 1986), rămânând însă limitat, în cazul producțiilor românești, la câteva apariții izolate. Tendința reprezentării personajelor feminine în filme cu acțiunea plasată în trecut este mult mai articulată în cazul producțiilor DEFA precum *Die Verlobte*, *Sonjas Rapport* [Stephan Bernhard, 1982] sau *Hilde das Dienstmädchen*, aceasta semnalându-se însă și mai devreme în filmele de actualitate, realizate de noua generație de cineaști.

În final se poate constata creșterea în amploare a motivației stilistice în confruntarea filmică cu trecutul recent, în măsura în care aceasta compensa lipsa experienței directe a regizorilor privind perioada reprezentată și astfel o abordare ideatică mai pronunțată. În continuare, motivația stilistică permitea noi forme de exprimare cinematografică prin care se încerca atenuarea rigidității toposului ilegalistului pentru a veni astfel în întâmpinarea spectatorilor tineri, marcați de actualitatea imediată mai mult decât de trecutul recent. Aceste construcții ale realității transmise în timp (*tradierte Wirklichkeitskonstruktionen*) începeau să corespundă ambelor părți tot mai puțin. Prin rolul lor în legitimarea politică acestea erau supuse însă în continuare mitizării și astfel constrângerii repetiției (*Wiederholungszwang*, *acting out*; S. Freud) inerente construcției memoriei culturale.



Responsabilitatea memoriei, confruntarea cu amintirile individuale și transmiterea intergenerațională a conținutului mnemonic constituiau aspecte problematizate în mod izolat doar în cazul Germaniei de Est. Pe de altă parte, confruntarea cu trecutul recent prin intermediul filmelor românești trecea într-un plan secundar în favoarea exacerbării dimensiunii mitice a istoriei naționale, căreia i se atribuia o funcție identificatoare și treptat, o importanță mai mare decât toposului ilegalistului în încercarea de a întări coeziunea societății resemnate din România anilor '80. În acest context, resemnarea din cinematografia românească era determinată de politicile culturale restrictive și de măsurile de austeritate ce situau aspectul economic al producției filmice în defavoarea creației artistice, dar și de lipsa unei noi generații de cinești a cărei forță creatoare ar fi rezistat conjuncturilor represive. Spre deosebire de România, politicile culturale din RDG erau mai puțin restrictive, dar mai oscilante, ceea ce intensificase nesiguranța cineștilor și împiedicase formarea unei noi generații critice. Un reviriment al acestei generații de cinești după căderea regimurilor comuniste nu apăruse nici în România, nici în RDG.



## VI. Filmul și memoria în perioada comunistă: considerații critice și comparative

Tensiunile politice ale anului 1989 și căderea zidului din Berlin nu au provocat în rândul creatorilor de cultură revendicări revoluționare privind schimbarea regimului, ci mai degrabă apelul la dialog și solicitarea unei reforme. Cu aceeași convingere au reacționat și cineaștii-DEFA care, fie și prin atitudinea critică față de politica partidului, s-au poziționat în continuare de partea socialismului și s-au dezis de convingerea disidentă.<sup>1279</sup> Spre deosebire de aceștia, cineaștii români, învestindu-se în postura de disidenți, au rămas imperceptibili în sfera publică până la momentele revoluției din 1989, cu atât mai mult, cu cât spre finalul anilor 1980 mulți intelectuali și o mare parte din cineaștii aduși în discuție în acest studiu se aflau în exil.<sup>1280</sup> În perioada schimbării regimului, creatorii de cultură și din domeniul cinematografiei au preluat îndeosebi la început un rol determinant, implicându-se mai întâi în cadrul Frontului Salvării Naționale (FSN), apoi în organizații precum Alianța Civică sau Grupul pentru Dialog Social (GDS) ș.a., trecând în final drept vocea critică din opoziție.

Dincolo de transformările politice și formele de manifestare sau implicare a oamenilor de cultură, domeniul creației cinematografice și discursul vizual au arătat deopotrivă cât de divergent s-a dezvoltat cultura politică în cele două țări. În timpul căderii zidului, în cinematografele est-germane rula filmul *Coming out* [Heiner Carow]<sup>1281</sup> – problematizând un subiect controversat pentru acea perioadă, homosexualitatea, prin însuși actul confesiunii – iar în decembrie 1989, pe marile ecrane din România apăruseră filmul istoric nelipsit de controverse și lăsat până atunci în așteptare *Mircea* [Sergiu Nicolaescu]<sup>1282</sup> și drama de relație *Există joi?* [Adrian Petringenaru],<sup>1283</sup> producții care, învestite cu valoare simbolică, deveniseră mai târziu parabole ale schimbărilor politice și sociale. Istoricul de film Călin Căliman semnalează faptul că anul zero al cinematografiei românești se remarcase prin lipsa totală a producției de lungmetraje artistice, în primul an postcomunist neavând loc nicio premieră în cinematografele românești spre deosebire de cele 65 de

---

<sup>1279</sup> Schittly, *Zwischen Regie und Regime*, p. 307.

<sup>1280</sup> Vezi: Dinu Negreanu, Liviu Ciulei, Mircea Veroiu, chiar și Lucian Pintilie se poate menționa aici, care de-a lungul anilor '70 și '80 s-a aflat în mare parte în Franța, dar care n-a pierdut legătura cu mediul cinematografic românesc, luând deseori o poziție critică față de regimul politic și creația artistică din România.

<sup>1281</sup> Schenk, *Eine kleine Geschichte der DEFA*, p. 257.

<sup>1282</sup> Nicolaescu, *Viață, destin și film*, pp. 31-32.

<sup>1283</sup> Căliman, *Istoria filmului românesc*, pp. 505-506.



documentare realizate doar în anul 1990 pe fondul conjuncturii politice, dar care nu ajunseseră decât într-o mică măsură la public.<sup>1284</sup>

În Germania de est se conturase o situație cu totul diferită: „La DEFA s-au realizat în anul 1990 mai multe filme decât în anii anteriori“ (t.a./ „Im Jahr 1990 wurden mehr Filme bei der DEFA gedreht als in den Jahren zuvor“).<sup>1285</sup> Acest fapt se datora implicării tinerei generații de cinești, marginalizate până în acel moment, în restructurarea producției cinematografice. Prin înființarea grupului independent de creație al tinerilor cinești „DaDaeR“, condus de Thomas Wilkening, producția cinematografică DEFA a continuat în condiții permissive până la privatizarea centrului în anul 1992. În ciuda recuperării abordărilor critice, libertății de creație și de exprimare, încălcării tabuuri-lor, aceste ultime producții sfârșind cu *Novalis – Die Blaue Blume* [Herwig Kipping, 1993] nu au reușit să-și găsească publicul.<sup>1286</sup> Odată cu privatizarea centrelor de producție, realizarea unor asemenea reprezentări cinematografice încetase, însă nu fără ca aceste ca. 750 de filme DEFA<sup>1287</sup> sau 600 de filme artistice românești<sup>1288</sup> din perioada comunistă să-și lase amprenta asupra memoriei colective. Fără a aprofunda subiectul schimbării regimului politic și evenimentelor petrecute în anul 1989 în cele două țări – acestea constituind un alt ansamblu tematic – se va trece în cele ce urmează la considerațiile finale privind construcția memoriei colective în România și în RDG.

### ***Procesul și formele de construcție mediatică a memoriei***

Procesul construcției filmice a memoriei colective și implicit modificarea formelor de memorie și reamintire de-a lungul perioadei comuniste în cele două țări s-a evidențiat în studiul de față prin discursul vizual și negocierea privind toposul „luptătorului comunist în rezistență“ și al „ilegalistului“, prezent în producțiile cinematografice pe tot parcursul regimului comunist. România și RDG au pornit de la revirimentul antifascist ca ideologie fondatoare, construind „luptătorul comunist în rezistență“ ca topos al memoriei colective. Însă condițiile care au stat la baza construcției memoriei s-au dovedit a fi diferite.

Condițiile tehnice și instituționale ale producției cinematografice au fost cele care au permis în primul rând, în Zona de Ocupație Sovietică, o confruntare filmică cu trecutul. Prima producție DEFA, *Die Mörder sind unter uns* [Wolfgang Staudte] apăruse pe marile

---

<sup>1284</sup> *Ibidem*, p. 515.

<sup>1285</sup> Schittly, *Zwischen Regie und Regime*, p. 311.

<sup>1286</sup> Vezi *ibidem*, pp. 308-309/ pp. 311-312; vezi și Schenk, *Eine kleine Geschichte der DEFA*, pp. 262-264.

<sup>1287</sup> Schittly, *Zwischen Regie und Regime*, p. 309; aprox. 700 filme de ficțiune în: Schenk (Red.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg*, p. 356.

<sup>1288</sup> Pivniceru, *Cinema la Buftea*, pp. 12-13; aprox. 550 filme de ficțiune în: Popescu, *Filmul surd în România mută*, p. 281.



ecrane încă în anul 1946. Considerată un așa-numit *Trümmerfilm*, pelicula surprinde realitatea postbelică făcând însă importante trimiteri critice la trecut. Prima producție cinematografică românească apăruse în schimb abia în anul 1950, fiind marcată de influențe sovietice și de optimismul construcției socialiste. Trecutul recent devenise subiectul abordărilor cinematografice abia după perioada stalinistă în strictul sens al cuvântului. Acest punct de pornire privind aspectul tehnic și instituțional al producției cinematografice a avut astfel o serie de consecințe asupra construcției memoriei în ambele țări, mai cu seamă în prima parte a regimului comunist.

În al doilea rând, dimensiunea politică – reprezentarea de sine a celor două state, poziționarea acestora în cadrul politicii blocului răsăritean și în politica internațională – reprezintă o altă condiție în construcția filmică a memoriei. În urma divizării Germaniei, RDG se situase sub un statut special. Nerecunoașterea legitimității sale statale de către Germania Federală până în anii '70 a determinat exacerbarea relației conflictuale dintre cele două state germane, împingând Germania de Est mai mult sub influența Uniunii Sovietice și astfel sub incidența Războiului Rece.<sup>1289</sup> De cealaltă parte, România s-a desprins treptat de sfera de influență sovietică, apropiindu-se chiar și de vestul capitalist, pentru ca această deschidere internațională să se transforme în scurt timp, pe fondul luptei pentru putere și al cultului personalității lui Nicolae Ceaușescu, în izolare.<sup>1290</sup> Notabilă este de asemenea apropierea față de Germania de Vest începând cu anul 1967, în urma căreia România a fost pusă într-o lumină negativă de către țările blocului răsăritean și, pe fondul „problemei germane“, în special de către RDG.<sup>1291</sup> Aceste relații s-au inversat în următoarele decenii, în contextul izolării internaționale pe de o parte, și al deschiderii relațiilor germane-germane, de cealaltă parte ajungându-se ca societatea civilă din RDG să atragă atenția asupra abuzurilor de putere din România.<sup>1292</sup> Aspectele politicii externe s-au dovedit a fi de o importanță majoră în procesul de construcție a memoriei, în contextul în care nu doar evidențiază poziționarea diferită a celor două țări în peisajul politic internațional, ci se reflectă în mod concret în confruntarea cinematografică cu trecutul prin prezentificările aduse în discuție mai ales de către partea oficială. Funcționând drept catalizator al producției culturale în general, aceste discursuri justificau sau împiedicau

<sup>1289</sup> Vezi: Cătălin Turliuc, Relații româno-germane în perioada „democrației populare“, în: Rubel/ Turliuc (Ed.), Totalitarism. Ideologie și realitate socială în România și RDG, pp. 129-148, aici: pp. 133-135. Vezi și: Wolle, Die heile Welt der Diktatur, S. 57-64.

<sup>1290</sup> Vezi Turliuc, Relații româno-germane în perioada „democrației populare“, pp. 135-141.

<sup>1291</sup> Vezi *ibidem*, p. 147.

<sup>1292</sup> Este vorba despre o declarație de protest semnată la data de 29.10.1988 în Leipzig, cu ocazia Zilei României. Vezi: Doc. Nr. 46, Declarație de protest [anticomunistă], în: Stejărel Olaru, Stasi și Securitatea, București: Humanitas, 2005, pp. 401-402.



realizarea unui film, temele și motivele acestuia, fiind preluate deopotrivă în critica de specialitate.

O ultimă condiție a construcției filmice a memoriei colective vizează ceea ce Helmut Korte numește „realitatea de referință“ (*Bezugsrealität*, Korte 2004). Evoluția partidelor comuniste și în general, gradul de implicare a societății în mișcarea comunistă de rezistență au jucat ulterior un rol determinant în confruntarea cinematografică cu trecutul recent, influențând semnificativ trimiterile la realitate. Chiar dacă amploarea implicării sau eterogenitatea experiențelor privind mișcarea de rezistență s-au dovedit derizorii în procesul de formare a miturilor politice, fiind subordonate versiunilor oficiale ale partidului, acestea s-au remarcat însă în legătură cu memoria comunicativă (privată) a diferitelor comunități ale memoriei, în contextul luptelor pentru putere din interiorul partidului, în legătură cu soarta foștilor activiști în rezistență sau atunci când se ridica problema potențialelor amintiri alternative sau contrare în negocierea trecutului. Comprehensiunea diferită a trecutului decurgând pe de o parte din gradul de implicare a martorilor-contemporani (*Zeitzeugen*) iar pe de alta din intenția de mitizare venind din partea politicii memoriei oficiale poate fi corelată, în general, cu interacțiunea dintre memoria comunicativă și cea culturală.

Dincolo de aceste condiții ale construcției memoriei în cele două țări, reliefate de-a lungul cercetării, concluziile prezentei lucrări se concentrează pe două aspecte centrale: ***negocierea trecutului și toposurile memoriei colective.***

Baza tehnică și materială care a făcut posibilă mai întâi producția cinematografică, discursul politic al antifascismului care s-a remarcat inițial printr-un caracter integrativ, dar și experiențele directe sau indirecte ale rezistenței și exilului în rândul multor cineaști-DEFA au favorizat în domeniul creației artistice tendința unei confruntări critice cu trecutul, vizând la început mai puțin aspectele autobiografice, cât o interpretare victimizatoare a traumelor colective, a experiențelor de război și expulzărilor, articulând deci un discurs victimizator ce situase toposul luptătorului în rezistență într-un plan secundar.<sup>1293</sup> Primul film-DEFA *Die Mörder sind unter uns* [Wolfgang Staudte, 1946] a transpus în plan vizual continuitatea național-socialiștilor, problema culpabilității și traumele postbelice. În RDG a existat deci o perioadă de tranziție de natură ideologică și instituțională înainte de instituirea realismului socialist și criticii formalismului, trecerea fiind surprinsă în contextul producției filmului *Das Beil von Wandsbeck*. Eroii

---

<sup>1293</sup> A se vedea spre exemplu: *Das Beil von Wandsbeck, Ehe im Schatten* [Kurt Maetzig, 1947], *Rotation* [Wolfgang Staudte, 1949] etc.



socialismului sunt aduși în discuție abia începând cu anul 1949, odată cu acțiunile preliminare realizării filmului *Ernst Thälmann*.

Formarea miturilor fondatoare precum cultul *Ernst Thälmann* și evenimentele de la 23 august 1944 a fost inițiată atât în România cât și în Germania de Est în prima jumătate a anilor '50, perioadă care a stat în ambele țări sub rigurile realismului socialist și criticii formalismului. În contextul carențelor de ordin tehnic și instituțional în producția cinematografică, dar și pe fondul ideologic, al trecutului partidului comunist marcat de confuzii și controverse, România nu a dispus, spre deosebire de RDG, de o perioadă de tranziție în confruntarea filmică cu trecutul recent, aici remarcându-se în schimb întâietatea filmului de actualitate<sup>1294</sup> și influența sovietică. Primul film *Răsună valea* [Paul Călinescu, 1949/50] a fost marcat astfel de optimismul construcției socialismului, în timp ce prima reprezentare cinematografică cuprinzătoare a rezistenței comuniștilor, mai exact pelicula *Nepoții gornistului* apăruse pe marile ecrane abia în a doua jumătate a anului 1953. Concluzionând asupra acestei etape prin prisma teoriilor memoriei, se poate remarca faptul că, dincolo de „amnezia structurală” („strukturelle Amnesie“)<sup>1295</sup> a perioadei de tranziție în Germania de Est, autoritatea memoriei culturale, prin „Mythomotorik“-ul (J. Assmann 2000) fondator privind eroii socialismului reprezentați drept „victime cu rol de sacrificare” („sakrifizielle Opfer“),<sup>1296</sup> dobândeau tot mai mult o funcție corectivă față de concepția eterogenă, victimizatoare a societății asupra trecutului recent.

Odată cu perioada de destindere inițiată de expunerea secretă a lui Nikita Hrușciiov la cel de-al XX-lea Congres al PCUS în 1956<sup>1297</sup> se observă necesitatea redefinirii bazei de legitimare a regimurilor socialiste și o refigurare a memoriei culturale, în care amintirile contrare deveneau tot mai vizibile. Desfășurat tardiv atât în RDG cât și în România, procesul de distanțare față de trecutul stalinist lăsase să se întrevadă și la nivel oficial un discurs reformativ venind din interiorul partidului. Oscilarea reprezentării de sine a celor două regimuri se răsfrângea asupra construcției filmice a memoriei colective cu atât mai mult, cu cât amintirile contrare ieșeau mai pregnant la suprafață. Pe de o parte, acest lucru implica o interpretare alternativă a trecutului în rândul martorilor contemporani (Bruno

---

<sup>1294</sup> Excepție fac ecranizările după Ion Luca Caragiale.

<sup>1295</sup> Aleida Assmann/ Jan Assmann: Schrift, Tradition und Kultur, in: W. Raible (Ed.): Zwischen Festtag und Alltag, Tübingen, 1988, pp. 25-50 *apud* J. Assmann, Das kulturelle Gedächtnis, 2000, p. 72.

<sup>1296</sup> Bauerkämper, Das umstrittene Gedächtnis, p. 18; Vezi: Aleida Assmann, Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, München: C.H. Beck, 2006, pp. 72-74.

<sup>1297</sup> Cf. expunerile din: Beyrau/ Bock (Ed.), Das Tauwetter und die Folgen: Kultur und Politik in Osteuropa nach 1956, 1988; Engelman/ Großbölting/ Wentker (Ed.), Kommunismus in der Krise, 2008; Laß, Vom Tauwetter zur Perestrojka, 2002.



Apitz în *Nackt unter Wölfen*), problematizată îndeosebi în RDG și marcând în mod evident producția cinematografică. Pe de altă parte, refigurarea memoriei decurgea și din viziunea artistică a cineaștilor (direcționarea atenției de către L. Ciulei de la personajul luptătorului în rezistență asupra personajului secundar al cârmaciului Mihai Strejan – în *Valurile Dunării*). Aceasta nu se rezuma doar la influențele cinematografice prezente în blocul estic, ci se inspira deopotrivă din curente vestice. În schimb – după cum s-a arătat prin mitul Buchenwald sau dezbaterile privind rolul conducător al partidului și al luptătorului în rezistență în filmul *Valurile Dunării* – mitizarea și eroizarea trecutului era susținută în continuare la nivel oficial. Confruntările se intensificaseră mai degrabă la nivelul producției filmice, fiind denaturate sau anihilate la nivelul receptării (*Valurile Dunării*, *Nackt unter Wölfen*). Aclamațiile presei în cazul producției regizate de Liviu Ciulei nu au atins amploarea celor privind filmul despre lagărul din Buchenwald, care, integrat într-un ansamblu memorialistic plurimediativ, relevase un cult al memoriei, precedat în timpul realizării producției cinematografice de nivelarea memoriei colective și implicit de reprimarea amintirilor contrare. Măsurile stabilizatoare venind din partea decidenților politici, pe de o parte, și implicarea mai mult sau mai puțin reușită a cineaștilor în angrenarea procesului de negociere au lăsat să se întrevadă discursuri contrare semnalând oscilarea reprezentării de sine a socialismului. Această perioadă de pendulare între destindere și tensiune politică încetase în ambele țări printr-o cezură a politicilor culturale instalată cu un decalaj temporal în ambele țări și având repercusiuni diferite. În timp ce în RDG „Kahlschlag“-ul cultural (1965) acționase retrospectiv împotriva filmelor sociale critice, împingând DEFA într-o criză de creație, „tezele din iulie“ (1971) au avut un rol prospectiv, intensificând ideologizarea creației culturale și determinând deopotrivă o creștere a producției filmice. În ambele țări, această cezură s-a remarcat printr-o restructurare instituțională și prin demiterile decidenților politici și culturali.<sup>1298</sup>

Prezența amintirilor contrare are totuși o continuitate de-a lungul perioadei comuniste în România și RDG, întrucât aceste amintiri trec treptat dincolo de faza producției filmice, fiind preluate, în contextul extinderii tematice și stilistice a toposurilor,<sup>1299</sup> în discursul vizual, ajungând mai târziu, pe fondul schimbului de generații, obiect al dezbaterii la nivelul spectatorilor.

---

<sup>1298</sup> Vezi cap. 2.5.2. „Kultureller Kahlschlag“, pp. 217-221 și cap. 2.5.3. „Tezele din iulie“ și semnele lor în mediul cinematografic, pp. 221-226.

<sup>1299</sup> În cazul filmelor românești, această extindere nu însemna atât de mult renunțarea sau reinterpretarea rezistenței active, cât atenuarea (parțială) acesteia prin tehnici de direcționare a informației și atenției asupra altor aspecte. Aici se pot menționa atmosfera perioadei reprezentate, psihologia personajelor – eșecul relației de dragoste în *Duminică la ora 6*, scenele de acțiune și suspans în seria *Comisarul*.



## *Negocierea trecutului*

*Negocierea trecutului* între cineaști și funcționarii politici și culturali evidențiasse două forme de justificare: cea *din perspectivă tematică și cea estetică*. Negocierea tematică și implicit extinderea toposurilor din punct de vedere al conținutului a reprezentat o primă etapă a construcției memoriei colective, acest aspect derivând nu doar din comandamentele realismului socialist care situau creația artistică sub primatul conținutului politic, ci și din existența martorilor contemporani ale căror experiențe cereau mai întâi o confruntare tematică.

*Negocierea trecutului motivată tematic* s-a articulat în mod deosebit în RDG, care în contextul abordărilor biografice și autobiografice ale cineaștilor a dus la o extindere semnificativă a toposului. Confruntarea tematică nu corespundea întotdeauna legitimării regimului, ci venea în întâmpinarea cineaștilor care trecuseră prin acea perioadă și nevoii acestora de externalizare a amintirilor, deseori alternative. În schimb, comandamentele politice din ambele țări insistau cu privire la direcționarea negocierii trecutului în principal asupra construcției luptătorului în rezistență ca figură identitară – chiar și aspectele privind stilistica filmului fiind direcționate la început asupra construcției procesului de identificare spectator-personaj –, asupra sublinierii rolului conducător al partidului și reprezentării sale antagoniste față de tabăra inamică, cât și asupra inculpării social-democraților.

*Negocierea trecutului motivată stilistic*<sup>1300</sup> s-a dovedit prevalentă în rândul cineaștilor români, fiind declanșată mai întâi de critica formalismului și redusă doar la faza producției cinematografice în cazul filmului *Nepoții gornistului*. Abordarea stilistică a toposului a fost problematizată în continuare chiar și prin implicarea organelor de Securitate în cazul filmului *Valurile Dunării* și preluată în mod evident în discursul vizual abia în peliculele anilor 1960 *Duminică la ora 6* și *Canarul și viscolul*. Spre deosebire de abordarea cinematografică a trecutului în România, abordarea acestui topos din perspectivă estetică s-a intensificat în cadrul DEFA abia în anii 1980 (*Dein unbekannter Bruder*; *Hilde, das Dienstmädchen*), odată ce trecutul reprezentat trecea înafara experienței cineaștilor și spectatorilor. Altfel decât regizorii români, cineaștii DEFA preferau stilul documentarist chiar și în perioada destinderii în producția culturală (1961-1965), ofertele de interpretare derivând mai degrabă din abordarea tematică decât dintr-un limbaj cinematografic

---

<sup>1300</sup> Extinderea din perspectivă stilistică a toposurilor, decurgând din direcționarea vizuală sau narativă a informației și din diferitele oferte de interpretare fie și polisemantice, s-a produs așadar prin utilizarea acelor mijloace de expresie cinematografică precum încadrături și unghiulații neconvenționale, montaje asociative, montaje de sunet sau metafore vizuale, permițând alternanța dintre proximitate și distanță, ambivalențe sau o abatere de la tema propriu-zisă (mai ales în România) și care, provocând la rândul lor practicile de vizionare ale spectatorilor, aveau drept finalitate nu atât constituirea unui proces de identificare, cât unul de reflectare.



experimental, metaforic. Evoluția creației artistice avansată de cineaști se dovedea a fi o consecință a unor relative libertăți de acțiune cât și a orientării asupra direcțiilor stilistice din vest, adaptate filmului socialist și condițiilor de creație a regimurilor socialiste.<sup>1301</sup>

Motivația stilistică în negocierea trecutului se accentuase așadar odată cu apariția unei noi generații de regizori și spectatori, „neafectate“ de traumele războiului și de experiența rezistenței, dar și acolo unde experiența directă a trecutului nu era adusă în discuție. Astfel se poate explica și instituirea timpurie și prevalența negocierii motivate stilistic în România, gradul ridicat de ficționalizare, cât și orientarea abordării cinematografice spre genurile de divertisment, spre seriale, filme polițiste, aceste formate de masă venind în întâmpinarea publicului, dar conformându-se doar parțial liniei partidului. Această schimbare a genului spre divertisment a păstrat toposul în discursul vizual, împiedicând totodată o abordare critică sau determinând o abatere de la subiect (*Pistruiatul*, seria *Comisarul*).

Construcția filmică a memoriei nu s-a sprijinit doar pe motivația tematică și stilistică, ci și pe interacțiunea dintre *actorii* implicați în procesul de negociere, aici remarcându-se îndeosebi regizorii, autorii și dramaturgii, dar și actorii sau scenografi, iar de cealaltă parte reprezentanții politici ai instituțiilor de producție cinematografică și ai organelor statale de control. Evitând o concepție dualistă a politicii și creației artistice, relația dintre cineaști și funcționarii culturali și de partid<sup>1302</sup> nu a fost situată în acest cadru de interpretare. Conflictul regizorilor cu reprezentanții politicii memoriei nu s-a produs în mod necondiționat, cineaștii putând prelua în funcție de contextul politic – dincolo de prezența mai ales a cineaștilor-DEFA în instituții de consiliere și control – o poziție critică la adresa regimului sau un rol de susținere.

Negocierea trecutului aflată în strânsă legătură cu libertatea de creație artistică depindea deopotrivă de intenția inițială a producției cinematografice și de atitudinea cineaștilor oscilând de la implicarea activă în susținerea liniei de partid, la atitudinea pasivă sau duplicitară (Kligman 2000) și până la ignorarea indicațiilor primite sau critica deschisă. De menționat este faptul că producțiile cinematografice cu subiectul situat în trecutul recent nu reprezentau întotdeauna o primă opțiune a regizorilor, aceștia încercând deseori să evite

---

<sup>1301</sup> Vezi: Bulgakowa, DEFA-Filme im Kontext der „neuen Wellen“ im osteuropäischen Film, pp. 73-91.

<sup>1302</sup> Lipsa materialelor auxiliare a împiedicat de multe ori reconstituirea acestor relații în cazul producției filmelor românești.



prin astfel de producții, cât și prin ecranizări sau filme istorice condițiile de creație mai riguroase în cazul filmelor de actualitate.<sup>1303</sup>

O negociere a trecutului restrânsă la cercul responsabililor politici sau desfășurată strict în funcție de directivele politicii memoriei s-a evidențiat cu precădere în cazul filmelor-comandă sau producțiilor monumentale,<sup>1304</sup> regizorii și echipele de filmare preluând în acest caz un rol pasiv, chiar dacă acest lucru însemna o „atitudine dublicitară“ (Kligman 2000) sau o renunțare la propria convingere artistică. În contextul oscilării reprezentării de sine a regimurilor socialiste, perioada dezghețului a permis o intensificare a procesului de negociere a trecutului în domeniul producției cinematografice românești și est-germane, care s-a restrâns inițial la cadrul producției filmice și la toposurile încă rigide.

În *Germania de Est*, amintirile autobiografice, alternative au fost nivelate inițial prin înscenări mediatice și strategii de autenticizare (*mitul Buchenwald*). Discrepanța între versiunile oficiale ale trecutului și perspectiva biografică, reflexivă a cineaștilor a fost permisă mai târziu (*Mama, ich lebe*), însă această discrepanță ajunsese până la o confruntare ce ridica problema supremației interpretării, sfârșind – în urma unei negocieri motivate estetic, dar având repercusiuni asupra conținutului filmic – prin retragerea peliculei din cinematografe și interdicția regizorului de a-și exercita profesia (*Dein unbekannter Bruder*). Dacă generația vârstnică de regizori își asumase responsabilitatea reamintirii (*Konrad Wolf, Günther Rücker*), viziunea critică asupra trecutului avansată de cineaștii care nu trăiseră experiențele acelor vremuri contravenea „realității oficiale a martorilor contemporani“ susținute de politica memoriei. Chiar dacă procesul de negociere se intensificase și se prelungise tot mai mult în sfera publică, perimarea toposului în viziunea generației noi de cineaști și a publicului devenea tot mai vizibilă.

De cealaltă parte, toposul ilegalistului în *România* fusese asociat cu dezideratul politic al conducerii de partid și cu acțiunile considerate deseori oportuniste ale diferiților reprezentanți din domeniul cinematografiei. Din acest motiv, aversiunea generală în rândul cineaștilor români s-a manifestat nu atât prin disponibilitatea spre negociere a toposului în vederea extinderii sale ideatice sau stilistice, cât prin disponibilitatea spre compromis motivată economic, prin resemnare, sau, în contextul restricțiilor politice și economice în creația artistică, prin critica anti-regim exprimată în cercuri restrânse.<sup>1305</sup> Cineaștii s-au

---

<sup>1303</sup> Vezi: Mircea Veroiu, Lucian Pintilie, Frank Beyer, Rainer Simon sau generația nouă de cineaști în anii '80 în RDG.

<sup>1304</sup> *KLK an PTX*, filmele-*Thälmann*, *Nepoții gornistului*.

<sup>1305</sup> Se pot menționa aici regizorii Liviu Ciulei, Lucian Pintilie sau Mircea Veroiu, a căror abordare a toposului ilegalistului a fost evidențiată în analiza filmelor respective.



îndreptat în schimb spre aspectul național al istoriografiei românești, ce părea să corespundă mai mult propriilor convingeri și care ocupa în memoria culturală, chiar și după perioada comunistă, un spațiu tot mai însemnat. În consecință, respingerea acestei teme de către cineaștii români, depășită parțial prin abordarea stilistică,<sup>1306</sup> reprezenta astfel o atitudine opusă eforturilor regizorilor est-germani de a se confrunța cu o „realitate de referință” (Korte 2004) mai amplă.

Pe lângă motivația stilistică sau tematică a negocierii trecutului și atitudinea cineaștilor față de acest topos, s-a urmărit de asemenea *extinderea procesului de negociere* dincolo de producția filmică. În acest sens se poate remarca *funcția corectivă a criticii din presă*. Negocierea trecutului se putea desfășura diferit în momentul producției filmului și în cel al receptării în măsura în care dezbaterile din timpul filmărilor treceau rareori dincolo de această etapă, ajungând la public sub o altă formă reinterpretată de critica din presă (v. *Valurile Dunării, Nacht unter Wölfen*). În RDG, critica de film reflectase de cele mai multe ori părerile oficiale susținute în timpul realizării filmului. În cazul producțiilor monumentale exista o schemă prestabilită cu privire la conținutul relatărilor din presă, dar și în cazul negocierilor lipsite de convergență, vocile necorespunzătoare politic erau preluate în presă sub forma evaluărilor critice.<sup>1307</sup> Presei românești îi era atribuită aceeași funcție corectivă subliniată de către Nicolae Ceaușescu în ședințele Biroului executiv al partidului.<sup>1308</sup> Presa lăsa să se întrevadă importanța politică a unei producții prin spațiul atribuit acesteia îndeosebi în revista de specialitate *Cinema* sau prin recenziile în organul de presă al partidului *Scînteia*.

Negocierea trecutului recent poate fi descrisă în continuare prin *ritualizare*. Producțiile cinematografice de importanță politică treceau dincolo de premieră, fiind ancorate în „cultura festivă”<sup>1309</sup> a regimului prin proiecții în cadrul altor evenimente comemorative, prin vizionări organizate sau prin dezbaterile martorilor contemporani. În funcție de contextul politic și de poziționarea sau convingerile realizatorilor față de regim, producțiile

---

<sup>1306</sup> Vezi confruntările privind diminuarea rolului ilegalistului prin mijloace filmice în *Valurile Dunării* de Liviu Ciulei, filmul experimental realizat de Lucian Pintilie sau atitudinea critică a lui Mircea Veroiu față de propriul film *Să mori rănit din dragoste de viață*.

<sup>1307</sup> Vezi spre exemplu *Dein unbekannter Bruder, Hilde, das Dienstmädchen, Mama, ich lebe*.

<sup>1308</sup> Neîndeplinirea permanentă a rolului criticii de film în orientarea publicului și producției cinematografice a fost criticată de Nicolae Ceaușescu. În: Nicolae Ceaușescu, Cuvîntare la întîlnirea cu creatori din domeniul cinematografiei, 5.3.1971, București: Editura Politică, 1971, p. 6. Vezi în acest sens și critica venită din partea institutiei de cenzură, în: ANIC; Fond CPT, Dosar Nr. 92/1970, Dare de seamă asupra activității serviciului pe anul 1970, pp. 123-140.

<sup>1309</sup> Despre cultura festivă în RDG și RFG a se vedea Edgar Wolfrum, *Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland: der Weg zur bundesrepublikanischen Erinnerung: 1948-1990*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.



cinematografice erau expuse de-a lungul timpului unor reconfigurări, putând fi îndepărtate din procesele de canonizare și ritualizare sau reluate în acestea.<sup>1310</sup> Însă tocmai această ritualizare la care au fost expuse îndeosebi reprezentările cinematografice ale luptătorului în rezistență din RDG,<sup>1311</sup> a determinat o distanțare a spectatorilor față de astfel de filme.<sup>1312</sup>

În strânsă legătură cu ritualizarea se află *strategiile de autenticizare*, care au marcat negocierea trecutului cu precădere în Germania de Est. Aici se numără discuțiile și relatările martorilor contemporani fie în cadrul evenimentelor festive, fie la discuțiile cu publicul, în expunerile publicate în presă sau indirect, prin abordările (auto)biografice ale cineaștilor-DEFA. În România s-a articulat în schimb *tendința spre ficționalizare* derivând nu doar din orizontul de experiențe restrâns al cineaștilor, ci mai ales din lipsa abordării „realității de referință” (Korte 2004) în concepția cinematografică.

Negocierea trecutului se poate descrie în final prin *construcția plurimediatcă a memoriei*, în care literatura, televiziunea, cinematografia, teatrul, adaptările radiofonice și muzicale au contribuit la configurarea toposului luptătorului în rezistență.<sup>1313</sup>

### ***Toposurile memoriei: reprezentarea ilegalistului și a luptătorului comunist în rezistență***

Recurența imaginii *Widerstandskämpfer*-ului și a ilegalistului în discursul vizual dublată de fundamentarea sa ideologică dar și de aspectul (auto)biografic a dus la formarea toposurilor memoriei colective. Reprezentările cinematografice<sup>1314</sup> de-a lungul regimului comunist și modul în care aceste construcții ale realității s-au transformat în timp reflectă concepția despre trecut și formele de reamintire articulate. Personajul luptătorului comunist în rezistență nu constituia inițial o prioritate în confruntarea cinematografică cu trecutul în cele două state ale blocului răsăritean. Pe de o parte fusese împins în planul secundar al acțiunii filmice în contextul realismului critic sau al concepției victimizatoare asupra

---

<sup>1310</sup> Vezi: *Das Beil von Wandsbeck*, *Nepoții gornistului*, *Canarul și viscolul*.

<sup>1311</sup> Vezi filmele-*Thälmann*; *Nackt unter Wölfen*; *KLK an PTX*; *Mama, ich lebe*, dar și *Valurile Dunării*, *Nepoții gornistului*.

<sup>1312</sup> Receptarea filmelor *Hilde, das Dienstmädchen* și *Mama, ich lebe* semnalează tendința spre respingere a temei.

<sup>1313</sup> Vezi: filmul-*Thälmann*, *Nackt unter Wölfen*, parțial *Canarul și viscolul*, seria *Comisarul*, seria *Pistruiatul*.

<sup>1314</sup> Toposurile au fost analizate prin intermediul raportului de proximitate-distanță față de camera de filmat (Nähe-Distanz-Relation zur Kamera) și prin conceptul „identificării personaj-spectator” („identifikatorische Nähe”), analiza de film fiind centrată pe personaje. S-a ridicat întrebarea: în ce măsură aceste toposuri au fost oferite publicului nu doar ca platformă de proiecție a imaginii de sine (*identifikatorische Projektionsfläche*), ci în ce măsură au fost orientate aceste reprezentări, prin direcționarea informației și ofertele de interpretare, pe de o parte în sensul unei implicări pasive, necritice a spectatorilor în acțiunea filmică, fiind expuși astfel conformității politice a modului de lectură, sau, pe de alta, în sensul unei construcții a realității menite să genereze distanțarea și reflexivitatea spectatorilor.



trecutului în Germania de Est, iar pe de altă parte, pe fondul carențelor de ordin tehnic și ideologic și prin urmare al tematizării subiectelor de actualitate prioritare în legitimarea noilor transformări socio-politice, a fost situat în planul secundar al abordărilor cinematografice în general.

Optimismul construcției socialismului și viziunea eroică asupra trecutului a format discursul de legitimare politică cu privire la evenimentele fondatoare și la eroii rezistenței. „23 august 1944“ figura drept eveniment principal și totodată apariție concomitentă a toposului ilegalistului în producțiile românești, în timp ce în RDG se contura personajul-erou de sorginte stalinistă „Ernst Thälmann“, acesta persistând prin „Mythomotorik“-ul (J. Assmann 2000) fondator în memoria culturală. În acest context s-a remarcat diferența dintre o abordare orientată spre aspectul evenimential și una centrată pe figuri ale „realității de referință“ (Korte 2004). Producțiile-DEFA analizate au relevat o extindere a „realității de referință“ (Korte 2004) centrată pe personaje, începând de la cei patru comuniști acuzați în procesul de la Reeperbahn (*Das Beil von Wandsbeck*), la liderul KPD Ernst Thälmann, deținuții politici din Buchenwald (*Nackt unter Wölfen*) până la grupul de rezistență „Rote Kapelle“ (*KLK an PTX*) sau copilăria regizorului Günther Rucker în regiunea sudeților (*Hilde, das Dienstmädchen*). De cealaltă parte, producțiile românești au integrat evenimentele de la 23 august 1944, rezistența în timpul războiului, iar până în anii 1970 diferitele greve muncitorești în contextul acțiunii filmice, în care s-au inserat personaje fictive.<sup>1315</sup>

Trecerea treptată de la personajele mitice, eroice la cele cotidiene, deși încadrate în continuare în *grand narratives*, crease mai întâi din perspectivă tematică o anumită proximitate față de spectatori, derivând din rolurile sociale ale personajelor, din formele de rezistență și atitudinea oscilantă față de lupta în rezistență cât și, în general, din umanizarea trăsăturilor de caracter scoțând în evidență – nu fără a produce controverse de ordin politic – stările de frică, procesele de conștiință, suspiciunea și trădarea.<sup>1316</sup> Eroismul luptătorilor în rezistență este diminuat până la expresia unui anti-erou, a unui personaj marginalizat,

---

<sup>1315</sup> A se vedea referința la grevele muncitorilor petrolieri din Valea Prahovei 1932-1933 în *Canarul și Viscolul*. Cu puține excepții ce se pot remarca mai ales până în anii '70 (vezi spre ex. *Lupeni '29*, *Cartierul veseliei*, *Cerul n-are gratii*, *Golgota*), producțiile cinematografice românești au tematizat rezistența în contextul războiului și evenimentelor de la 23 august 1944, sau au înlăturat în întregime referința la evenimentele istorice. Spre deosebire de filmele românești, abordările biografice ale producțiilor DEFA s-au extins asupra mai multor personaje reale. (vezi: *Einer von uns* [Helmut Spieß, 1959]; *Zwischen Nacht und Tag* [Horst E. Brandt, 1975]; *Die Verlobte* [Günther Rucker/ Günter Reisch, 1980]).

<sup>1316</sup> *Stärker als die Nacht*; *Dein unbekannter Bruder*; parțial *Valurile Dunării*; *Duminică la ora 6*; *Să mori rănit din dragoste de viață*.



înstrăinat,<sup>1317</sup> trecând în plan secundar la nivel vizual, nu și la nivel narativ. Trecerea de la personajele colective nu atât la cele individuale, cât la personajele sau cuplurile de personaje individualizate, dar și deplasarea de la o formă de rezistență activă la una pasivă este însoțită de tranziția limbajului cinematografic de la focalizarea externă la cea internă.<sup>1318</sup> Această abordare introspectivă a rezistenței relevând lumea interioară a personajelor marcate de frică, experiențe traumatice, halucinații, iluzii și elemente onirice au diminuat – în ciuda subiectivizării – proximitatea de identificare a spectatorilor în favoarea unei distanțări critice. Tehnicile de implicare activă a publicului în acțiunea filmică<sup>1319</sup> aveau un rol semnificativ în construcția memoriei, lăsând deschise posibilitățile de interpretare și provocând procesul de negociere. Din acest motiv, limbajul cinematografic orientat spre activarea privirii reflexive a spectatorilor nu corespundea politicii memoriei care pretindea mai degrabă figuri identitare, fiind considerat la nivel oficial drept o abordare ce cauzează confuzii sau denaturează „realitatea” istorică.<sup>1320</sup>

În timp ce expunerea introspectivă a rezistenței și abordarea stilistică specifică acesteia s-au regăsit – cu un decalaj temporal și cu diferențe graduale – atât în filmele DEFA, cât și în cele românești, abordarea tematică a toposului a cunoscut deosebiri importante. Un prim aspect viza rezistența dincolo de cercul comuniștilor sau din afara conducerii partidului, incluzând social-democrați, evrei, persoane acționând din convingeri religioase sau lipsite de convingere politică, care se articulase în discursul est-german odată cu destinderea relației față de Germania de vest și cu definirea imaginii de sine a statului SED ca „națiune de tip nou” („Nation neuen Typus”).<sup>1321</sup> Un al doilea aspect viza componenta internațională și experiența exilului rezultând din „realitatea de referință” (Korte 2004), din orizontul experiențelor atât al conducerii SED, cât și a unei părți semnificative a societății

<sup>1317</sup> *Dein unbekannter Bruder, Hilde, das Dienstmädchen, Duminică la ora 6, Canarul și viscolul*, parțial *Să mori rănit din dragoste de viață*.

<sup>1318</sup> *Canarul și viscolul, Dein unbekannter Bruder*, parțial *Hilde, das Dienstmädchen*.

<sup>1319</sup> Despre implicarea activă a spectatorului a se vedea Fiske, *Television Culture*, pp. 169-178.

<sup>1320</sup> *Mama, ich lebe, Dein unbekannter Bruder, Hilde, das Dienstmädchen*.

<sup>1321</sup> A se vedea dezbaterile istoricilor sub deviza „Erbe und Tradition” („Patrimoniu și tradiție”) în: Kurt Finker, *Zum Widerstandskampf kleinbürgerlicher und bürgerlicher Nazigegner in Deutschland* (Erstveröffentlichung: Wissenschaftliche Mitteilungen der Historiker-Gesellschaft der DDR, 1979/I-II, pp. 139-148), în: Helmut Meier, Walter, Schmidt (Ed.), *Erbe und Tradition in der DDR. Die Diskussion der Historiker*, Berlin: Akademie-Verlag, 1988, pp. 103-111; cf. Olaf Groehler/ Klaus Drobisch, *Der 20. Juli 1944*, (Erstveröffentlichung: *Einheit*, 39, 1984, 7, pp. 633-639), în: *ibidem*, pp. 340-351.

cf. *KLK an PTX, Jakob der Lügner* [Frank Beyer, 1974]. Cu privire la realizarea acestui film și atitudinea politică față de persecutarea evreilor, vezi: Thomas Jung, „Widerstandskämpfer oder Schriftsteller sein...” Jurek Becker – Schreiben zwischen Sozialismus und Judentum. Eine Interpretation der Holocaust-Texte und deren Verfilmungen im Kontext, Frankfurt am Main (et al.): Peter Lang Europ. Verlag der Wissenschaften, 1998. Vezi: pactul Hitler-Stalin în *KLK an PTX* și *Die Verlobte*.



germane. Rezistența internațională nu dispune doar de o abordare cinematografică episodică, ci de una de sine stătătoare.<sup>1322</sup>

Dincolo de înlăturarea influenței sovietice, de reconfigurarea rolurilor sociale, de aspectul gender-ului și atitudinea față de activitatea clandestină, toposul ilegalistului în România a rămas restrâns la rolul conducător al partidului și la rezistența activă.<sup>1323</sup> Această concepție asupra rezistenței a fost pusă la îndoială cel mult prin atenuarea vizuală și mai puțin prin integrarea altor grupări politice și sociale în mișcarea de rezistență. Ilegaliștii străini sau rezistența dincolo de granițele țării nu apăruseră în filmele românești. Mai mult, experiențele directe ale ilegalistilor nu au fost problematizate – în măsura în care s-a putut urmări prin documentele scrise – în faza de producție a filmelor. Din aceste motive, construcției filmice a memoriei colective îi rămăsese atașată o concepție îngustă asupra rezistenței, pătrunsă tot mai mult de discursul naționalist.

Raportând aceste aspecte ale culturii politice la întrebarea privind existența unui abuz al memoriei sau unei reprimări a trecutului și recurgând astfel la terminologia psihanalitică, se poate susține afirmația conform căreia concepția rezistenței în Germania de Est evidențiasse, prin instrumentarea și tematizarea excesivă a trecutului național-socialist, un abuz sau un cult al memoriei colective, nu fără a recurge totodată la mecanismele reprimării. Discursul privind rezistența ilegalistilor în România se apropiase în schimb mai mult de practicile reprimării. În pofida prezenței sale continue în cadrul politicii istoriei, acest discurs fusese marginalizat în cinematografie, apoi transpus în reprezentări schematice pentru a fi pătruns și în final depășit de discursul naționalist. Lipsa unei abordări critice, reducerea semnificativă a pluralității amintirilor și practicile abuzive ale politicii memoriei au determinat în ambele țări – dincolo de extinderea procesului de negociere a trecutului – aversiunea societății față de aceste subiecte, continuând în România până în prezent, în Germania fiind acoperită de discursul vestic.

În sfârșit, repercusiunile acestor construcții vizuale ale trecutului asupra memoriei colective și receptarea actuală, deși nelipsită de preconcepții, ar putea constitui o temă de cercetare distinctă, care, recurgând la o altă abordare metodologică și luând în considerare refigurările memoriei, ar putea completa deopotrivă aspectul receptării în perioada comunistă, tratat doar punctual în studiul de față. Pe lângă alte genuri cinematografice sau

---

<sup>1322</sup> Aspectul internațional al rezistenței apare nu doar episodic în acțiunea filmică (vezi spre ex. *Ernst Thälmann-Filme, Nacht unter Wölfen, KLK an PTX*), ci este abordat deopotrivă ca subiect de sine stătător (vgl. *Mama, ich lebe, Hilde, das Dienstmädchen, Fünf Patronenhülsen* u.a.).

<sup>1323</sup> În cadrul acestei concepții asupra rezistenței s-au reconfigurat rolurile sociale, aspectul gender-ului, atitudinea față de activitatea în clandestinitate, etc. Notabilă este deopotrivă accentuarea evenimentelor de la 23. august 1944 în perioada ceaușistă.



toposuri – chiar dacă nu dispun de o apariție continuă în reprezentările filmice – o direcție de cercetare a memoriei s-ar putea contura de asemenea prin studierea relațiilor instituționale reconstituite prin realizarea coproducțiilor. Pe fondul acestui gen cinematografic,<sup>1324</sup> al importanței politice atribuite unor astfel de producții, dar mai ales al potențării discursului est-german în lipsa documentației de cealaltă parte, se poate semna și în acest caz necesitatea reconsiderării abordării metodologice.

Fără a mai insista asupra altor posibilități de extindere sau aprofundare a subiectului, care ar problematiza la rândul lor aspecte ale culturii politice, construcției sociale a memoriei sau ale realității mediatice, se vor reaminti la final discrepanțele privind cercetarea în cele două țări, un dezechilibru ce se reflectă deopotrivă în acest studiu și care rezidă în deschiderea față de abordări științifice transdisciplinare, în conservarea și administrarea surselor științifice și culturale, în experiența trecutului, dar mai cu seamă în actuala politică a memoriei.

---

<sup>1324</sup> Majoritatea acestor coproducții sunt filme cu indieni, western-uri. Vezi: *Apachen*, [Kolditz Gottfried, 1973]; *Blutsbrüder* [*Frații de cruce*, Werner Wolfgang Wallroth, 1975]; *Severino*, [Dobberke Claus, 1977/78]; *Blauvogel* [*Prietenii mei*, Ulrich Weiß, 1978/79]; filmul science-fiction *Im Staub der Sterne* [*Revoltă în cosmos*, Gottfried Kolditz, 1975/76] sau coproducția nedifuzată în România *Soldatii victoriei* [Koprod. SU, Ro., DDR, Polen, Ungarn]. Aceste filme sunt categorizate drept coproducții doar în filmografia română (vezi: Ripeanu, *Filmat în România*, 2005) nu și în cea germană, unde sunt menționați doar actorii români. (vezi: Schenk (Red.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg*, 1994).



## Listă de abrevieri

ACIN	Asociația Cineaștilor
ADN	Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst/ Agenția de presă a Germaniei de Est
ANF	Arhiva Națională de Film
ANIC	Arhivele Naționale Istorice Centrale
BArch	Bundesarchiv/ Arhivele naționale ale Germaniei
BRD	Republica Federală Germania
BZ	Berliner Zeitung
CC	Comitetul Central
CCES	Consiliul Culturii și Educației Socialiste
CCSR	Republica socialistă Cehoslovacia
CNC	Centrul Național al Cinematografiei (din 1. 07. 1972 Centrala „Româniafilm“)
CNSAS	Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității
CpC	Comitetul pentru Cinematografie
CPC	Comitetul pentru Presă și Tipărituri
CSCA	Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă
DDR	Deutsche Demokratische Republik/ Republica Democrată Germană
DEFA	Deutsche Film Aktiengesellschaft/ Centrul de producție cinematografică a RDG
DGTP	Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor
DRA	Deutsches Rundfunkarchiv/ Arhiva Media Germană
ELAS	Armata de eliberare a poporului grec
FDGB	Freier Deutscher Gewerkschaftsbund/ Asociația sindicatelor libere din Germania
FDJ	Freie Deutsche Jugend/ organizația de tineret a SED
HFF	Hochschule für Film- und Fernsehen „Konrad Wolf“/ Universitatea de Film și Televiziune „Konrad Wolf“
HV Film	Hauptverwaltung Film/ Direcția generală Film
ILK	Internationaler Lagerkomitee/ Comitetul internațional al lagărului
IM	Inoffizieller Mitarbeiter/ colaborator neoficial
KAG	Künstlerische Arbeitsgruppe/ Grup de creație
KPD	Kommunistische Parte Deutschlands/ Partidul Comunist German
KPdSU	Kommunistische Partei der Sowjetunion/ Partidul Comunist al Uniunii Sovietice
KZ	Lagăr de concentrare
MfS	Ministerium für Staatssicherheit/ Ministerul pentru siguranța statului
MI	Ministerul de Interne
ND	Neues Deutschland
NÖS	Neues Ökonomisches System der Planung und Leitung/ Noul sistem economic de planificare și conducere



NS	Național-socialism
NSDAP	Partidul Muncitoresc Național-Socialist German
NVA	Nationale Volksarmee/ Armata Națională Populară
ONC	Oficiul Național al Cinematografiei
PCdR	Partidul Comunist din România
PCR	Partidul Comunist Român
PMR	Partidul Muncitoresc Român
RIAS	Radiodifuziune în sectorul american
RKP	Rumänische Kommunistische Partei/ Partidul Comunist Român
SA	Sturmabteilung (organizație paramilitară a Germaniei naziste)
SBZ	Sowjetische Besatzungszone/ Zonă de ocupație sovietică
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands/ Partidul Unității Socialiste din Germania
SFB	Post radio din Berlin: Berlin-ul liber
SMAD	Sowjetische Militäradministration/ Administrația Militară Sovietică
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschlands/ Partidul social-democrat din Germania
SPLA	Serviciul pentru Literatură și Artă
SS	Schutzstaffel (organizație paramilitară din Germania nazistă)
SU	Sowjetunion/ Uniunea Sovietică
t.a.	traducerea autoarei
UCIN	Uniunea Cineaștilor din România
UFA	Societatea „Universum Film“
UTC	Uniunea Tineretului Comunist
UTM	Uniunea Tineretului Muncitor
VEB	Volkseigener Betrieb/ Societate cu statut de întreprindere populară
ZIJF	Zentralinstitut für Jugendforschung/ Institutul central de cercetare privind tinerii
ZK	Zentralkomitee/ Comitetul central



### **Abrevieri mape de producție**

Deutsches Rundfunkarchiv, Pressedokumentation, Mappe:

*Das Beil von Wandsbeck* (DRA, B.)

*Ernst Thälmann* (DRA, ET)

*KLK an PTX - Die Rote Kapelle* (DRA, KKK)

*Konrad Wolf* (DRA, KW)

*Mama, ich lebe* (DRA, M.)

*Dein unbekannter Bruder*, (DRA, DB)

*Hilde, das Dienstmädchen* (DRA, HD)

*Günther Rücker* (DRA, GR)

Arhiva Națională de Filme, mape de producție:

*Nepoții gornistului* (ANF, Ng.)

*Valurile Dunării* (ANF, VD)

*Duminică la ora 6* (ANF, D6)

*Canarul și viscolul* (ANF, CV)

*Departee de Tipperary* (ANF, DT)

*Conspirația* (ANF, Consp.)

*Capcana* (ANF, Capcana)

*Ultimul cartuș* (ANF, Uc.)

*Cu mâinile curate* (ANF, Cmc)

*Revanșa* (ANF, Revanșa)

*Un comisar acuză* (ANF, Un comisar)

*Să mori rănit din dragoste de viață* (ANF, S.)

*Pistruiatul* (ANF, P.)



## Bibliografie

- Agde, Günter (Ed.), Kurt Maetzig – Filmarbeit, Berlin: Henschelverlag, 1987.
- Agde, Günter, Zur Anatomie eines Tests. Das Gespräch Walter Ulbrichts mit Schriftstellern und Künstlern am 25. November 1965 im Staatsrat der DDR, in: Agde, Günter (Ed.), Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 1991, 128-147.
- Arendt, Hannah, Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, 13. Aufl., München: Piper Verlag, 2009.
- Arndt-Briggs, Skyler, DEFA auf Amerikanisch, in: Eichinger, Barbara/ Stern, Frank (Ed.), Film im Sozialismus- die DEFA, Wien: Mandelbaum Verlag, 2009, 148-164.
- Arndt-Briggs, Skyler/ Byg, Barton/ Räder, Andy/ Torner, Evan/ Wedel, Michael (Ed.), DEFA international. Grenzüberschreitende Filmbeziehungen vor und nach dem Mauerbau, Wiesbaden: Springer, 2013.
- Assmann, Aleida, Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, München: C.H. Beck, 2006.
- Assmann, Aleida, Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen, 3. neu bearb. Aufl., Berlin: Erich Schmidt, 2011.
- Assmann, Aleida, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, 4. Aufl., München: Ch. Beck, 2009, [1999].
- Assmann, Aleida, Stabilisatoren der Erinnerung – Affekt, Symbol, Trauma, in: Rüsen, Jörn/ Straub, Jürgen (Ed.), Die dunkle Spur der Vergangenheit- Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein. Erinnerung, Geschichte, Identität 2., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, 131-152.
- Assmann, Aleida, Vier Formen des Gedächtnisses, in: Erwägen, Wissen, Ethik (EWE), Jg. 13, Heft 2, 2002, 183-238.
- Assmann, Aleida/ Assmann, Jan, Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis, in: Merten, Klaus/ Schmidt, J. Siegfried/ Weischenberg, Siegfried (Ed.), Die Wirklichkeit der Medien: eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994, 114-140.
- Assmann, Aleida/ Assmann, Jan, Schrift, Tradition und Kultur, in: Raible, W. (Ed.), Zwischen Festtag und Alltag, Tübingen, 1988, pp. 25-50 *apud* Assmann, Jan, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, 3. Aufl. dieser Ausg., München: Beck, 2000, [1997].
- Assmann, Aleida/ Frevert, Ute (Ed.), Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1999.
- Assmann, Jan, Das kulturelle Gedächtnis, in: Erwägen, Wissen, Ethik (EWE), Jg. 13, Heft 2, 2002, 239-278.
- Assmann, Jan, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, 3. Aufl. dieser Ausg., München: Beck, 2000, [1997].
- Assmann, Jan, Erinnern, um dazuzugehören. Kulturelles Gedächtnis, Zugehörigkeitsstruktur und normative Vergangenheit, in: Platt, Kristin/ Dabag, Mihran (Ed.), Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten, Opladen: Leske + Budrich, 1995, 51-75.
- Assmann, Jan, Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Assmann, Jan/ Hölscher, Tonio (Ed.), Kultur und Gedächtnis, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, 9-19.
- Aucouturier, Michel, Realismul socialist, trad. Lucia Flonta, Cluj-Napoca: Dacia, 2001.
- Azap, Ioan-Pavel, Traveling. Interviuuri cu regizori români de film, vol. 1, Bucureşti: Tritonic, 2003.
- Bahtin, Mihail, Probleme de literatură şi estetică, trad. Nicolae Iliescu, Bucureşti: Univers, 1982.
- Barbu, Daniel, Republica absentă. Politică şi societate în România postcomunistă, Bucureşti: Nemira, 1999.
- Barck, Simone, Widerstands-Geschichten und Helden-Berichte. Momentaufnahmen antifaschistischer Diskurse in den fünfziger Jahren, in: Sabrow, Martin (Ed.), Geschichte als Herrschaftsdiskurs: der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR, Köln: Böhlau Verlag, 2000, 119-173.
- Barnert, Anne, Die Antifaschismusthematik der DEFA. Eine kultur- und filmhistorische Analyse, Marburg: Schüren, 2008.
- Bathory, Dalia, Memoria revoluţiei române din 1989 în film, Cluj: Casa Cărţii de Ştiinţă, 2009.
- Bathory, Dalia, Memorii colective comparate: prăbuşirea comunismului şi efectele sale asupra memoriilor colective est-europene. Focus: România şi Ungaria, Cluj-Napoca, Dissertationsarbeit, 2013.



- Bauerkämper, Arnd, *Das umstrittene Gedächtnis: die Erinnerung an Nationalsozialismus, Faschismus und Krieg in Europa seit 1945*, Paderborn: Schöningh, 2012.
- Baumert, Heinz, *Das verbotene Heft: film-wissenschaftliche mitteilungen*, 2/1965, in: Agde, Günter (Ed.), *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*, Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 1991, 189-200.
- Becker, A. Henk, *Generationen und ihr Gedächtnis*, in: *Erwägen, Wissen, Ethik (EWE)*, Jg. 13, Heft 2, 2002, 192-195.
- Belting, Hans, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink, 2001.
- Berger, L. Peter/ Luckmann, Thomas, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*, 12. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2012.
- Berghahn, Daniela, *Hollywood behind the Wall. The Cinema of East Germany*, UK: Manchester University Press, 2005.
- Berghe, Vanden Yvan, *Der Kalte Krieg 1917-1991*, (trad. Martine Westerman), Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2002.
- Bergson, Henri, *Răsul: Eseu despre semnificația comicului*, București: Universal Dalsi, 1997.
- Berindei, Mihnea/ Dobrinco, Dorin/ Goșu, Armand (Ed.), *Istoria comunismului din România. Documente. Nicolae Ceaușescu (1965-1971)*, Vol. II, Iași: Polirom, 2012.
- Berindei, Mihnea/ Dobrinco, Dorin/ Goșu, Armand (Ed.), *Istoria comunismului din România. Documente. Perioada Gheorghe Gheorghiu-Dej. Comisia prezidențială pentru analiza dictaturii comuniste din România*, București: Humanitas, 2009.
- Betea, Lavinia, *Psihologie politică. Indivd, lider, mulțime în regimul comunist*, Iași: Polirom, 2001.
- Beyer, Frank, *Wenn der Wind sich dreht. Meine Filme, mein Leben*, München: Ullstein, 2002.
- Beyrau, Dietrich/ Bock, Ivo (Ed.), *Das Tauwetter und die Folgen: Kultur und Politik in Osteuropa nach 1956*, Bremen: Edition Temmen, 1988.
- Bisky, Lothar/ Wiedemann, Dieter, *Der Spielfilm. Rezeption und Wirkung. Kultursoziologische Analysen*, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1985.
- Bloch, Marc, *Mémoire collective, tradition et coutume*, in: *Revue de Synthèse Historique*, 40, 1925, 78-83 *apud*: Assmann, Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: C.H. Beck, 2006, p. 29.
- Boia, Lucian, *Istorie și mit în conștiința românească*, București: Humanitas, 2011.
- Boia, Lucian, *Jocul cu trecutul: istoria între adevăr și ficțiune*, București: Humanitas, 2008.
- Boia, Lucian, *Strania istorie a comunismului românesc (și nefericitele ei consecințe)*, București: Humanitas, 2016.
- Boia, Lucian, *Un mit Gheorghiu-Dej?*, in: Boia, Lucian (Ed.), *Miturile comunismului românesc*, București: Editura Universității din București, vol. 2, 1997, 173-182.
- Böttcher, Claudia/ Schier, Corinna, „Die Mörder sind unter Euch!“. Walter Heynowskis und Gerhard Scheumanns Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus Ende der 1980er Jahre, in: Ebbrecht, Tobias/ Hoffmann, Hilde/ Schweinitz, Jörg (Ed.), *DDR - erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms*, Marburg: Schüren, 2009, 192-212.
- Brandt, E. Horst, *Halbnah, Nah, Total: Erinnerungen*, DEFA-Stiftung, 2003.
- Brill, Olaf/ Roschla, Johannes, *Netzbeschmutzer und Nazijäger: deutsch-deutsche Vergangenheitsbewältigung*, in: *Kalter Krieg und Film-Frühling. Das Kino der frühen 1960er Jahre, cinefest, Internationales Festival des deutschen Film-Erbes*, Hamburg, Berlin (et al.), 80-81.
- Brysac, Shareen Blair, *Resisting Hitler. Mildred Harnack and the Red Orchestra*, Oxford (et al.): Oxford University Press, 2000.
- Bulgakowa, Oksana, *DEFA-Filme im Kontext der „neuen Wellen“ im osteuropäischen Film*, in: Arndt-Briggs, Skyler/ Byg, Barton/ Räder, Andy/ Torner, Evan/ Wedel, Michael (Ed.), *DEFA international. Grenzüberschreitende Filmbeziehungen vor und nach dem Mauerbau*, Wiesbaden: Springer, 2013, 73-91.
- Burcea, Mihai, *Judecarea comuniștilor în timpul războiului. Procesul lui Petre Gheorghe*, in: Cioroianu, Adrian (Ed.), *Comuniștii înainte de comunism. Procese și condamnări ale ilegaliștilor din România*, București: Editura Universității din București, 2014, 307-387.
- Căliman, Călin, *Istoria filmului românesc: (1897-2000)*, București: Editura Fundației Culturale Române, 2000.



- Cantacuzino, I. Ion, *Întâlniri cu cinematograful. Amintiri*, București: alo, București!, 1997.
- Cătănuș, Dan (Ed.), *Intelctuali români în arhivele comunismului*, București: Nemira, 2006.
- Cătănuș, Dan, *Regimul comunist și problema intelectualității (1956-1965)*, in: Cătănuș, Dan (Ed.): *Intelctuali români în arhivele comunismului*, București: Nemira, 2006, 45-73.
- Ceaușescu, Nicolae, *Cuvîntare la întîlnirea cu creatori din domeniul cinematografiei*, 5 martie 1971, București: Editura Politică, 1971.
- Ceaușescu, Nicolae, *Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii*. 6 iulie 1971, pp. 7-18/ *Expunere la Consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei și al activității politice și cultural-educative*, pp. 63-64, București: Editura Politică, 1971.
- Cernat, Paul/ Manolescu, Ion/ Mitchievici, Angelo/ Stanomir, Ioan (Ed.), *Explorări în comunismul românesc*, vol. 1, Iași: Polirom, 2004.
- Chioveanu, Mihai, *Antifascism și totalitarism*, in: Rubel, Alexander/ Turliuc, Cătălin (Ed.), *Totalitarism. Ideologie și realitate socială în România și RDG*, Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza“, 2006, 223-242.
- Ciocâlței, Mircea, *Valori stilistice ale cinematografului lui Mircea Veroiu*, București: Arvin Press, 2004.
- Cioroianu, Adrian (Ed.), *Comuniștii înainte de comunism. Procese și condamnări ale ilegaliștilor din România*, București: Editura Universității din București, 2014.
- Ciulei, Liviu/ Lupu, Mihail, *Liviu Ciulei: Cu gândiri și cu imagini. Texte de Liviu Ciulei și Mihai Lupu*, București: Igloo, 2009.
- Claussen, Detlev, *Schicksale eines Romans. Zu Arnold Zweig, «Das Beil von Wandsbek»*, in: Arnold Zweig, *Das Beil von Wandsbek*, Berlin: Aufbau Taschenbuch, 1994, 564-574.
- Cojoc, Marian, *Evoluția Dobrogei între anii 1944-1964: principalele aspecte din economie și societate*, București: Editura Universității din București, 2001.
- Constantiniu, Florin, *Postfață*, in: Tudor, Alina/ Cătănuș, Dan (Ed.), *Amurgul ilegaliștilor, Plenara PMR din 9-13 iunie 1958*, București: Vreamea, 2000, 245-246.
- Corciovescu, Cristina/ Ripeanu, Bujor, T. (Ed.), *1234 cineaști români. Ghid bio-filmografic*, București: Editura Științifică, 1996.
- Covaci, Nicolae, *Phoenix. Însă eu...*, București: Nemira, 1994.
- Davidovitz, Klaus, *Frank Beyers Nackt unter Wölfen (DDR 1962) und die Darstellung der Shoah im deutschen Spielfilm der frühen 60er Jahre*, in: Eichinger, Barbara/ Stern, Frank (Ed.), *Film im Sozialismus – die DEFA*, Wien: Mandelbaum, 2009, 125-146.
- Diac, Cristina, *O cotitură a destinului. Procesul lui Nicolae Ceaușescu din 1937*, in: Cioroianu, Adrian (Ed.), *Comuniștii înainte de comunism. Procese și condamnări ale ilegaliștilor din România*, București: Editura Universității din București, 2014, 257-305.
- Diner, Dan, *Gegenläufige Gedächtnisse. Über Geltung und Wirkung des Holocaust*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- Ducaru, I. Sanda, *„Religia“ cincinală. Funcțiile sărbătorilor comuniste*, in: Boia, Lucian (Ed.), *Miturile comunismului românesc*, vol. 1, 1995, 172-180.
- Ecarius, Jutta, *Tradition oder sozialer Wandel. Bestimmende Elemente für Gedächtnisformationen, Erwägen, Wissen, Ethik (EWE)*, Jg. 13, Heft 2, 2002, 195-197.
- Eder, Jens, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, 2. Aufl., Marburg: Schüren, 2014.
- Engelmann, Roger/ Großbölting, Thomas/ Wentker, Hermann (Ed.), *Kommunismus in der Krise. Die Entstalinisierung 1956 und die Folgen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.
- Erdfelder, Edgar, *Auf dem Wege zu einer interdisziplinär verwendbaren Systematik des Gedächtnisses?*, in: *Erwägen, Wissen, Ethik (EWE)*, Jg. 13, Heft 2, 2002, 197-200.
- Erl, Astrid, *Cultural Memory Studies: An Introduction*, in: Erl, Astrid/ Nünning, Ansgar (Ed.), *Media and Cultural Memory*, Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2008, 1-15.
- Erl, Astrid, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2005.
- Erl, Astrid, *Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory*, in: Erl, Astrid/ Nünning, Ansgar (Ed.), *Media and Cultural Memory/ Medien und kulturelle Erinnerung*, Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2008, 389-398.



- Erl, Astrid/ Nünning, Ansgar (Ed.), Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität, Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2004.
- Erl, Astrid/ Wodianka, Stephanie (Ed.), Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen, Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2008.
- Erl, Astrid/ Wodianka, Stephanie, Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des «Erinnerungsfilms», in: Erl, Astrid/ Wodianka, Stephanie (Ed.), Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2008, 1-20.
- Esposito, Elena, Eine Erinnerung an das Vergessen, in: Erwägen, Wissen, Ethik (EWE), Jg. 13, Heft 2, 2002, S. 248-249.
- Esposito, Elena, Social Forgetting: A Systems-Theory Approach, in: Erl, Astrid/ Nünning, Ansgar (Ed.), Media and Cultural Memory, Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2008, 181-189.
- Faulenbach, Bernd, Lösen sich in der Gegenwart die im 19. Jahrhundert herausgebildeten «kulturellen Gedächtnisse» auf? Zur Anwendbarkeit von Jan Assmanns Theorie auf die neueste Zeit, in: Erwägen, Wissen, Ethik (EWE), Jg. 13, Heft 2, 2002, 249-251.
- Finke, Klaus (Ed.), Politik und Mythos: Kader, Arbeiter und Aktivisten im DEFA-Film, Oldenburger Beiträge zur DDR- und DEFA-Forschung, Oldenburg: BIS-Verlag, 2002.
- Finke, Klaus, Politik und Film in der DDR, Teilband 1 und 2, Oldenburg: BIS-Verlag, 2007.
- Finke, Klaus, Widerstand und Erinnerungskultur, in: Finke, Klaus/ Lange, Dirk (Ed.): Widerstand gegen Diktaturen in Deutschland. Historisch-politische Bildung in der Erinnerungskultur, Oldenburg: BIS-Verlag, 2004, 141-154.
- Finke, Klaus/ Lange, Dirk (Ed.), Widerstand gegen Diktaturen in Deutschland. Historisch-politische Bildung in der Erinnerungskultur, Oldenburg: BIS-Verlag, 2004.
- Fiske, John, Television Culture, London/ NY: Routledge, 1987.
- Florath, Bernd, Das lange Jahr 1956. Die Wandlungen des Robert Havemann, in: Engelmann, Roger/ Großbölting, Thomas/ Wentker, Hermann (Ed.), Kommunismus in der Krise, Die Entstalinisierung 1956 und die Folgen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, 391-406.
- Foitzik, Jan, Entstalinisierungskrise in Ostmitteleuropa, in: Roger Engelmann, Thomas Großbölting, Hermann Wentker (Ed.), Kommunismus in der Krise. Die Entstalinisierung 1956 und die Folgen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, 35-60.
- Foucault, Michel, Nietzsche, die Genealogie, die Historie, Übers. Walter Seittner, in: Seittner, Walter (Ed.), Michel Foucault: von der Subversion des Wissens, Frankfurt am Main: Taschenbuch, 1993, 69-90.
- Freud, Sigmund, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, Wien: Franz Deuticke, 1905.
- Freud, Sigmund, Trauer und Melancholie, in: Das große Sigmund Freud Lesebuch. Schriften aus vier Jahrzehnten, Ed. von Cordelia Schmidt-Hellerau, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2009, 294-312.
- Freud, Sigmund, Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten, in: Nitzschke, Bernd (Ed.), Die Psychoanalyse Sigmund Freuds. Konzepte und Begriffe, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011, 173-181.
- Gabanyi, Anneli Ute, „Ein Sieg der Literatur. Zur Landeskongferenz der rumänischen Schriftsteller“, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa, Heft 7, 176-181.
- Gabanyi, Anneli Ute, Cultul lui Ceaușescu, Iași: Polirom, 2003.
- Galliker, Mark, Warum sich Frau S. nicht an Amsterdam erinnert – Bemerkungen zum kommunikativen Gedächtnis und zum Einfall als blinder Fleck des Konstruktivismus, in: Erwägen, Wissen, Ethik (EWE), Jg. 13, Heft 2, 2002, 202-203.
- Geiss, Axel, Repression und Freiheit. DEFA-Regisseure zwischen Fremd- und Selbstbestimmung, Potsdam: Brandenburgische Landeszentrale für politische Bildung, 1997.
- Georgescu, Vlad, Politică și istorie: cazul comuniștilor români 1944-1977, București: Humanitas, 2008.
- Gheorghiu, Mihai Dinu, Intelectualii în câmpul puterii. Morfologii și traiectorii sociale, Iași: Polirom, 2007.
- Glaser, Hermann, Kleine deutsche Kulturgeschichte von 1945 bis heute, Wien: Carl Hanser Verlag, 1991.
- Gries, Rainer, Die Heldenbühne der DDR. Zur Einführung, in: Satjukow, Silke, Gries, Rainer (Ed.), Sozialistische Helden. Eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und der DDR, Berlin: Ch. Links, 2002, 84-100.



- Große Kracht, Klaus, Der Traum vom kulturellen Gedächtnis, in: Erwägen, Wissen, Ethik (EWE), Jg. 13, Heft 2, 2002, 209-211.
- Gyöngy, Antonela, Eliten zwischen Kontinuität und Wandel. Gedächtnistheoretische Überlegungen zur postsozialistischen Transformation, Donau-Institut Working Paper, No. 48, Budapest, 2014.
- Gyöngy, Antonela, Filmische Erinnerung an das Leben im Kommunismus, Masterarbeit, Fakultät für Europastudien, Babeş-Bolyai Universität, 2011.
- Gyöngy, Antonela, Filmische Erinnerung und der rumänische Nationalkommunismus. Die Rolle des kulturellen Gedächtnisses bei der Konsolidierung eines hybriden Regimes, Donau-Institut Working Paper No. 13, Budapest, 2013.
- Hake, Sabine, German National Cinema, London: Routledge, 2002.
- Hake, Sabine, Screen Nazis. Cinema, History and Democracy, Madison: University of Wisconsin Press, 2012.
- Halbwachs, Maurice, Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen/ Geldsetzer Lutz (Übers.), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- Halbwachs, Maurice, Das kollektive Gedächtnis, Frankfurt am Main: Fischer, 1991 [1950], p. 50 *apud* Erll, Astrid, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2005, p. 141.
- Halbwachs, Maurice, Memoria colectivă, Iași: Institutul European, 2007.
- Hall, Stuart, Encoding, decoding, in: Derrida, Jacques (Ed.), The Cultural Studies Reader, London: Routledge, 1993, 90-103.
- Hantke, Susanne, «Das Dschungelgesetz, unter dem wir alle standen.» Der Erfolg von «Nackt unter Wölfen» und die unerzählten Geschichten der Buchenwalder Kommunisten, in: Bruno Apitz, Nackt unter Wölfen, Berlin: Aufbau, 2012, 515-574.
- Heimann, Thomas, Erinnerung als Wandlung: Kriegsbilder im frühen DDR-Film, in: Sabrow, Martin (Ed.): Geschichte als Herrschaftsdiskurs. Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR, Köln: Böhlau, 2000, 37-85.
- Herr, Jeffrey, Zweierlei Erinnerung: Die NS-Vergangenheit im geteilten Deutschland, Berlin: Propyläen Verlag, 1998.
- Hickethier, Knut, Film- und Fernsehanalyse, 4. aktual. und erarb. Aufl., Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2007.
- Hirsch, Marianne, The Generation of Postmemory, in: Poetics Today, Nr. 1, Vol. 29, 2008, 103-128.
- Hirst, William/ Manier, David, A Cognitive Taxonomy of Collective Memories, in: Astrid Erll/ Ansgar Nünning (Ed.), Media and Cultural Memory, Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2008, 253-262.
- Hobuß, Steffi, Memory Acts: Memory Without Representation. Theoretical and Methodological Suggestions, in: In Search of Transcultural Memory in Europe (ISTME) Working Paper, Nr. 1/ 2013.
- Iliu, Victor, Fascinația cinematografului, București, 1975, p. 142, *apud* Căliman, Călin, Istoria filmului românesc: (1897-2000), București: Editura Fundației Culturale Române, 2000.
- Information über die Stimmung unter der künstlerischen Intelligenz, 23.11.1965, in: Agde, Günter (Ed.), Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 1991, 309-315.
- Ionescu, E. Mihail, Puterea cuvîntului: propaganda mișcării de rezistență din România: 1940-1944, București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1984.
- Ionescu-Gură, Nicoleta, Studiu introductiv, in: Dobre, Florica (Ed.), Membrii C.C. al P.C.R., 1945-1949. Dicționar, Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității, București: Editura Enciclopedică, 2004, 5-56.
- Ivănescu, D. Sorin, Mecanisme ale represiunii politice. Securitatea în perioada 1948-1955, in: Rubel, Alexander/ Turliuc, Cătălin (Ed.), Totalitarism: ideologie și realitate socială în România și RDG, Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza“, 2006, 31-39.
- Jordan, Günter, Der Verrat oder Der Fall Falk Harnack, in: apropos: Film 2004. Das 5. Jahrbuch der DEFA-Stiftung, Berlin: Bertz + Fischer, 2004, 148-173.
- Kannapin, Detlef, Antifaschismus im Film der DDR. Die DEFA-Spielfilme 1945 bis 1955/1956, Köln: Papy-Rossa, 1997.
- Kannapin, Detlef, Dialektik der Bilder: Der Nationalsozialismus im deutschen Film. Ein Ost-West-Vergleich, Berlin: Dietz, 2005.



- Kansteiner, Wulf/ Weilnböck, Harald, Against the Concept of Cultural Trauma, in: Erll, Astrid/ Nünning, Ansgar (Ed.), Media and Cultural Memory, Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2008, 229-240.
- Keppeler, Angela, Soziale Formen individuellen Erinnerns, in: Welzer, Harald (Ed.), Das soziale Gedächtnis, Geschichte, Erinnerung, Tradierung, 1. Aufl., Hamburg: Hamburger Edition, 2001, 137-159.
- Kerim, Silvia, Mircea Veroiu, ultima vară a tinereții, Pitești: Carminis, 2009.
- Kligman, Gail, Politica duplicității: controlul reproducerii în România lui Ceaușescu, București: Humanitas, 2000.
- Knoth, Nikola, Das 11. Plenum – Wirtschafts- oder Kulturplenum?, in: Agde, Günter (Ed.), Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 1991, 64-68.
- Korte, Helmut, Einführung in die systematische Filmanalyse, 3. Aufl., Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004.
- Kowalczyk, Ilko-Sascha, Legitimation eines neuen Staates. Parteiarbeiter an der historischen Front. Geschichtswissenschaft in der SBZ/ DDR 1945-1961, Berlin: Ch. Links, 1997.
- Kracauer, Siegfried, Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1984.
- Kramp, Leif, Gedächtnismaschine Fernsehen. Band 1: Das Fernwehen als Faktor der gesellschaftlichen Erinnerung, Berlin: Akademie Verlag, 2011.
- Kretschmann, Carsten, Zwischen Spaltung und Gemeinsamkeit. Kultur im geteilten Deutschland, Berlin: be.bra Verlag, 2012.
- Kuchenbuch, Thomas, Filmanalyse: Theorien, Methoden, Kritik, 2. Aufl., Wien: Böhlau, 2005.
- Lambru, Steliu, Națiunea și canonul istoriografic oficial în „epoca de aur”: construcția conceptului de „națiune socialistă”, in: Rubel, Alexander/ Turliuc, Cătălin (Ed.), Totalitarism: ideologie și realitate socială în România și RDG, Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2006, 175-202.
- Landy, Marcia (Ed.), The Historical Film. History and Memory in Media, New Brunswick/ New Jersey: Rutgers University Press, 2001.
- Lange, Dirk, Der deutsche Widerstand gegen den Nationalsozialismus im historisch-politischen Schulbuch: Erinnerungskultur im Wandel, in: Finke, Klaus/ Lange, Dirk (Ed.), Widerstand gegen Diktaturen in Deutschland. Historisch-politische Bildung in der Erinnerungskultur, Oldenburg: BIS-Verlag, 2004, 95-112.
- Langenhahn, Sandra, Zur politischen Ikonographie des DEFA-Films am Beispiel der Produktionen zu Ernst Thälmann, in: Hofmann, Wilhelm (Ed.), Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen, Baden-Baden: Nomos, 1998, 267-280.
- Laß, Karen, Vom Tauwetter zur Perestrojka. Kulturpolitik in der Sowjetunion (1953-1991), Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2002.
- Leggewie, Claus/ Meyer, Erik, Collecting Today for Tomorrow. Medien des kollektiven Gedächtnisses am Beispiel des «Elften September», in: Erll, Astrid/ Nünning, Ansgar (Ed.), Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität, Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2004, 277-294.
- Leo, Annette, «Deutschlands unsterblicher Sohn...» Der Held des Widerstands Ernst Thälmann, in: Satjukow, Silke/ Gries, Rainer (Ed.), Sozialistische Helden. Eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und der DDR, Berlin: Ch. Links, 2002, 101-114.
- Liebsch, Burkhard, Wahrnehmende Geschichtlichkeit, kollektives Gedächtnis und historisches Wissen, in: Platt, Kristin/ Dabag, Mihran (Ed.), Generation und Gedächtnis, Opladen: Leske + Budrich, 1995, 255-283.
- Mählert, Ulrich, Kleine Geschichte der DDR, München: C.H. Beck, 1999.
- Manea, Norman, Despre clovni: dictatorul și artistul, București: Polirom, 2005.
- Manolescu, Ion, Comunismul la „pachet”. Aventură și propagandă în filmele polițiste, in: Cernat, Paul/ Manolescu, Ion/ Mitchievici, Angelo/ Stanomir, Ioan (Ed.), Explorări în comunismul românesc, vol. 1, Iași: Polirom, 2004, 281-310.
- Markowitsch, J. Hans, Cultural Memory and the Neurosciences, in: Erll, Astrid/ Nünning, Ansgar (Ed.), Media and Cultural Memory, Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2008, 275-283.
- Mathes, Bettina, «Ich will, dass du mich siehst». Anmerkungen zu «Der Dritte», in: Eichinger, Barbara/ Stern, Frank (Ed.), Film im Sozialismus – die DEFA, Wien: Mandelbaum, 2009, 28-47.



- Matz, Hans Joachim, *Der Gefühlsstau: ein Psychogramm der DDR*, Berlin: Argon, 1991.
- Meier, Helmut/ Schmidt, Walter (Ed.), *Erbe und Tradition in der DDR. Die Diskussion der Historiker*, Berlin: Akademie-Verlag, 1988.
- Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK, 2003.
- Mitchievici, Angelo, *Romant(ă) pentru tînărul ilegalist*, in: Cernat, Paul/ Manolescu, Ion/ Mitchievici, Angelo/ Stanomir, Ioan (Ed.), *Explorări în comunismul românesc*, vol. 1, Iași: Polirom, 2004, 251-280.
- Mitscherlich, Alexander/ Mitscherlich, Margarete, *Die Unfähigkeit zu trauern*, München: Piper Verlag, 1991.
- Mocanu, Marin Radu, *Cazarma scriitorilor*, București: Libra, 1998.
- Moldovan, Raluca, *The Representation of the Holocaust in Film*. Dissertationsarbeit, Babeș-Bolyai-Universität, Cluj-Napoca, 26.03.2010.
- Mommsen, Hans, *Aufstieg und Untergang der Republik von Weimar*, 2. Ausg., München: Propyläen Taschenbuch, 2001.
- Mommsen, Hans/ Müller, Klaus-Jürgen, *Der deutsche Widerstand gegen das NS-Regime. Zur Historiographie des Widerstandes*, in: Müller, Klaus-Jürgen (Ed.), *Der deutsche Widerstand 1933-1945*, Paderborn/ München/ Wien/ Zürich: Schöningh, 1986, 13-21.
- Mückenberger, Christiane, *Zeit der Hoffnungen. 1946 bis 1949*, in: Schenk, Ralf (Ed.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992*, Berlin: Henschel, 1994, 8-49.
- Müncheberg, Hans, *Vom Bildschirm ins Kino. Noch einmal «Nackt unter Wölfen» 1963*, in: Schenk, Ralf (Ed.), *Regie: Frank Beyer*, Berlin: Heinrich, 1995, 180-183.
- Neagoe-Pleșa, Elis, *Gheorghe Gheorghiu-Dej și „procesul ceferiștilor“ (1933-1934)*, in: Cioroianu, Adrian (Ed.), *Comuniștii înainte de comunism. Procese și condamnări ale ilegalistilor din România*, București: Editura Universității din București, 2014, 77-124.
- Nedeianu Grama Sidonia, *Revoluția română din decembrie 1989 în memoria colectivă și în imaginarul social*, Dissertationsarbeit, 2009.
- Neubert, Erhard, *Systemgegnerschaft und systemimmanente Opposition – ein Paradigmenwechsel 1956?*, in: Engelmann, Roger/ Großbölting, Thomas/ Wentker, Hermann (Ed.), *Kommunismus in der Krise. Die Entstalinisierung 1956 und die Folgen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, 347-361.
- Neumann, Birgit, *Literarische Inszenierungen und Interventionen: Mediale Erinnerungskonkurrenz in Guy Vanderhaeghes *The Englishman's Boy* und Michael Ondaatjes *Running in the Family**, in: Erll, Astrid/ Nünning, Ansgar (Ed.), *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*, Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2004, 195-215.
- Nicolaescu, Sergiu, *Un senator acuză*, București: Editura PRO, 1996, p. 117/ p. 154 *apud* Vasilescu, Cristian Luis, *Până la capăt! Contribuții ale lui Sergiu Nicolaescu la cinematografia națională*, București: Editura Universitară, 2011, p. 163.
- Nicolaescu, Sergiu, *Viață, destin și film*, ed. a 2-a revizuită, București: Editura Universitară, 2011.
- Niethammer, Lutz, *Diesseits des „Floating Gap“. Das kollektive Gedächtnis und die Konstruktion von Identität im wissenschaftlichen Diskurs*, in: Platt, Kristin/ Dabag, Mihran (Ed.), *Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten*, Opladen: Leske + Budrich, 1995, 25-50.
- Nora, Pierre (Ed.), *Erinnerungsorte Frankreichs*, München: C.H. Beck, 2005.
- Nora, Pierre (Ed.), *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt am Main: Fischer, 1998 [1990].
- Nora, Pierre, *Das Zeitalter des Gedenkens*, in: Nora, Pierre (Ed.), *Erinnerungsorte Frankreichs*, München: C. H. Beck, 2005, 543-575.
- Oberle, M. Clara, *Reconfiguring Postwar Antifascism: Reflections on the History of Ideology*, in: *New German Critique* 117, Vol. 39, No. 3, 2012, 135-153.
- Ong, J. Walter, *Orality and Literality. The Technologizing of the West*, Padstow, 1982 *apud* Pethes, Nicolas, *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien. Zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag, 2008, p. 62.
- Paul, Elfriede, *Un cabinet al «Orchestrei Roșii»*, București: Editura Militară, 1984.
- Pavelescu, Alina Tudor/ Dascăl Octavian/ Petrovici, Afrodita/ Dobrotă, Carmen (Ed.), *Partidul Comunist din România în anii celui de-al doilea război mondial: 1939-1944*, București: Arhivele Naționale ale României, 2003.
- Pethes, Nicolas, *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien. Zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag, 2008.



- Petrescu, Cezar/ Novicov Mihai, *Nepoții gornistului* (scenariu cinematografic), Partea II., București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1952.
- Petrescu, Dragoș, 400.000 de spirite creatoare «Cântarea României» sau stalinismul național în festival, in: Boia, Lucian (Ed.), *Miturile comunismului românesc*, Vol. 2, București: Editura Universității București, 1997, 115-126.
- Peukert, J. K. Detlev *Der deutsche Arbeiterwiderstand 1933-1945*, în: Müller, Klaus-Jürgen (Ed.), *Der deutsche Widerstand 1933-1945*, Paderborn/ München/ Wien/ Zürich: Schöningh, 1986, 157-181.
- Pintilie, Lucian, *Bricabrac*: [articole, interviuri, discursuri], București: Humanitas, 2003.
- Pivniceru, Constantin, *Amintiri din actualitate: 50 de ani de cinema în România*, București: Tritonic, 2012.
- Pivniceru, Constantin, *Cinema la Buftea*, București: Biblioteca Bucureștilor, 2011.
- Pleşa, Liviu, Vasile Luca în anii ilegalității, in: Cioroianu, Adrian (Ed.), *Comuniștii înainte de comunism. Procese și condamnări ale ilegaliștilor din România*, București: Editura Universității din București, 2014, 23-75.
- Popescu, Cristian Tudor, *Filmul surd în România mută: politică și propagandă în filmul românesc de ficțiune (1912-1989)*, Iași: Polirom, 2011.
- Poss, Ingrid/ Warnecke, Peter (Ed.), *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA*, Berlin: Ch. Links, 2006.
- Prehn, Ulrich, *Deutungseliten-Wissensseliten. Zur historischen Analyse intellektueller Prozesse*, in: Führer, Karl Christian/ Hagemann, Karen/ Kundrus, Birthe (Ed.): *Eliten im Wandel. Gesellschaftliche Führungsschichten im 19. und 20. Jahrhundert*, Münster: Westfälisches Dampfboot, 42-69.
- Reichel, Peter, *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2007.
- Richter, Erika, *Zwischen Mauerbau und Kahlschlag 1961 bis 1965*, in: Schenk, Ralf (Ed.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992*, Berlin: Henschel, 1994, 159-211.
- Ricoeur, Paul, *Memoria, istoria, uitarea*, Timișoara: Amarcord, 2001.
- Ricoeur, Paul, *Zeit und Erzählung. Band I: Zeit und historische Erzählung*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1988 [1983].
- Ricoeur, Paul, *Zeit und Erzählung. Band II: Zeit und literarische Erzählung*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1989, [1984].
- Ricoeur, Paul, *Zeit und Erzählung. Band III: Die erzählte Zeit*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1991 [1985].
- Rîpeanu, Bujor Tudor, *Filmul în România. Repertoriul filmelor de ficțiune românești, 1911-1969*, Vol. 1, București: Editura Fundației Pro, 2004.
- Rîpeanu, Bujor Tudor, *Filmul în România. Repertoriul filmelor de ficțiune românești, 1911-1969*, Vol. 2, București: Editura Fundației Pro, 2005.
- Roschlau, Johannes, *Inspiration für die DEFA: die «Neue Welle» in der CSSR*, in: *Kalter Krieg und Film-Frühling. Das Kino der frühen 1960er Jahre, cinefest, Internationales Festival des deutschen Film-Erbes*, Hamburg, Berlin (et al.), 118-119.
- Rose, Gillian, *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London-Thousand Oaks-New Delhi: Sage Publications, 2001.
- Rosenstone, A. Robert, *The Historical Film: Looking at the Past in a Postliteral Age*, in: Landy, Marcia (Ed.), *The Historical Film. History and Memory in Media*, New Brunswick/ New Jersey: Rutgers University Press, 2001, 50-66.
- Roth, Michael, *Trauma, Repräsentation und historisches Bewußtsein*, in: Rüsen, Jörn/ Straub, Jürgen (Ed.), *Die dunkle Spur der Vergangenheit-Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein. Erinnerung, Geschichte, Identität 2.*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, 153-173.
- Saar, Martin, *Wem gehört das kollektive Gedächtnis? Ein sozialphilosophischer Ausblick auf Kultur, Multikulturalismus und Erinnerung*, in: Echterhoff, Gerald/ Saar, Martin (Ed.), *Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2002, 267-278.
- Sabrow, Martin, *Einleitung: Geschichtsdiskurs und Doktringesellschaft*, in: Sabrow, Martin (Ed.), *Geschichte als Herrschaftsdiskurs: der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR*, Köln: Böhlau Verlag, 2000, 9-35.
- Saulea, Elena, *Cinci regizori, cinci voci distincte*, București: Artprint, 2010.



- Sava, Valerian, Istoria critică a filmului românesc contemporan. Obsedantul deceniu, Vol. 1, București: Meridiane, 1999.
- Sava, Valerian, Istoria critică a filmului românesc contemporan: cu o retrospectivă de la începuturi, București: Meridiane, 1999.
- Sava, Valerian, O istorie subiectivă a tranziției filmice: al patrulea val, restaurația mediocrată și refondarea cinemaului românesc, Vol.1, Pitești: Paralela 45, 2011.
- Schenk, Ralf, Damit lebe ich bis heute. Frank Beyer im Gespräch mit Ralf Schenk, in: Schenk, Ralf (Ed.), Regie: Frank Beyer, Berlin: Heinrich, 1995, 8-105.
- Schenk, Ralf, Eine kleine Geschichte der DEFA, Berlin: DEFA-Stiftung, 2006.
- Schenk, Ralf, Mitten im Kalten Krieg 1950 bis 1960, în: Schenk, Ralf (Ed.), Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, Berlin: Henschel, 1994, 51-157.
- Schieber, Elke, Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns, in: Schenk, Ralf (Ed.), Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992, Berlin: Henschel, 1994, 265-326.
- Schittly, Dagmar, Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen, Berlin: Ch. Links Verlag, 2002.
- Schmidt, J. Siegfried, Die Wirklichkeit des Beobachters, in: Merten, Klaus/ Schmidt, J. Siegfried/ Weischenberg, Siegfried (Ed.), Die Wirklichkeit der Medien: eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994, 3-19.
- Schmidt, J. Siegfried, Gedächtnis-Erzählen-Identität, in: Assmann, Aleida/ Harth, Dietrich (Ed.), Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991, 378-397.
- Schmidt, J. Siegfried, Gedächtnisforschungen: Positionen, Probleme, Perspektiven, in: Schmidt, J. Siegfried (Ed.), Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung, 2. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, [1991], 9-55.
- Schmidt, J. Siegfried, Geschichten & Diskurse. Abschied vom Konstruktivismus, Hamburg: Rowohlt Verlag, 2003.
- Schmidt, J. Siegfried, Kalte Faszination: Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2000.
- Schmidt, J. Siegfried, Kognitive Autonomie und soziale Orientierung: Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- Schmidt, J. Siegfried, Memory and Remembrance: A Constructivist Approach, in: Erll, Astrid/ Nünning, Ansgar (Ed.), Media and Cultural Memory/Medien und kulturelle Erinnerung, Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2008, 191-201.
- Schmitt, Oliver Jens, «Zum Kampf, Arbeiter» - Arbeiterfrage und Arbeiterschaft in der Legionärsbewegung (1919-1938), in: Heinen, Armin/ Schmitt, Oliver Jens (Ed.), Inszenierte Gegenmacht von rechts. Die „Legion Erzengel Michael“ in Rumänien 1918-1938, München: Oldenburg Verlag, 2013, 277-361.
- Schmidt, Patrick, Zwischen Medien und Topoi: Die *Lieux de memoire* und die Medialität des kulturellen Gedächtnisses, in: Erll/ Nünning (Ed.), Medien des kollektiven Gedächtnisses, 25-43.
- Scholl, Armin, Die Wirklichkeit der Medien. Armin Scholl über den Konstruktivismus in der Kommunikations- und Medienwissenschaft, in: Pörksen, Bernhard (Ed.), Schlüsselwerke des Konstruktivismus, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011, 443-462.
- Schönpflug, Wolfgang, Grammatik des Erinnerns, in: Erwägen, Wissen, Ethik (EWE), Jg. 13, Heft 2, 2002, 222-225.
- Schuller, Wolfgang, Zersetzung – Angriffe aus dem Dunkeln, in: Rubel, Alexander/ Turliuc, Cătălin (Ed.), Totalitarism: ideologie și realitate socială în România și RDG, Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza“, 2006, 21-29.
- Șerban, Sorin, Ilegalității, in: Boia, Lucian (Ed.), Miturile comunismului românesc, Vol. 2, București: Editura Universității București, 1997, 45-58.
- Shafir, Michael, Între negare și trivializare prin comparație: negarea Holocaustului în țările postcomuniste în Europa Centrală și de Est, Iași: Polirom, 2002.
- Simon, Ralf, Identität und Gedächtnis, in: Erwägen, Wissen, Ethik (EWE), Jg. 13, Heft 2, 2002, 225-227.
- Sontag, Susan, Privind la suferința celuilalt, București: Humanitas, 2011.



- Straub, Jürgen, Multidisziplinäre Gedächtnisforschung *revisited*: Aleida Assmanns begriffliche Unterscheidungen und theoretische Integrationsbemühungen, in: Erwägen, Wissen, Ethik (EWE), Jg. 13, Heft 2, 2002, 227-229.
- Straub, Jürgen, Psychoanalyse, Geschichte und Geschichtswissenschaft. Eine Einführung in systematischer Absicht, in: Rüsen, Jörn/ Straub, Jürgen (Ed.), Die dunkle Spur der Vergangenheit-Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein. Erinnerung, Geschichte, Identität 2., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, 12-32.
- Streisand, Joachim, Kultur in der DDR. Studien zu ihren historischen Grundlagen und ihren Entwicklungsetappen, Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1981.
- Tănase, Alexandru/ Becleanu, Iancu, Adela (Ed.), Cultura socialistă în România, Bucureşti: Editura Politică, 1974.
- Todorov, Tzvetan, Abuzurile memoriei, Timișoara: Amarcord, 1999.
- Todorov, Tzvetan, Memoria răului, ispita binelui: o analiză a secolului, Bucureşti: Curtea Veche, 2002.
- Tuchel, Johannes Zwischen Diffamierung und Anerkennung: Zum Umgang mit dem 20. Juli in der frühen Bundesrepublik, in: APuZ, Nr. 27, 2014, 18-24.
- Tudor, Alina/ Cătănuș, Dan (Ed.), Amurgul ilegalistilor, Plenara PMR din 9-13 iunie 1958, Bucureşti: Vremea, 2000.
- Turliuc, Cătălin, Relații româno-germane în perioada „democrației populare“, în: Rubel, Alexander/ Turliuc, Cătălin (Ed.), Totalitarism. Ideologie și realitate socială în România și RDG, Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza“, 2006, pp. 129-148.
- Ulbricht, Walter, Schlußwort auf der 11. Tagung des ZK der SED 1965, (IfGA, ZPA, IV 2/1/191), in: Agde, Günter (Ed.), Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 1991, pp. 344-358.
- Vasile, Cristian, Literatura și arta în România comunistă, 1948-1953, Bucureşti: Humanitas, 2010.
- Vasilescu, Cristian Luis, Până la capăt! Contribuții ale lui Sergiu Nicolaescu la cinematografia națională, Bucureşti: Editura Universitară, 2011.
- Verdery, Katherine, Compromis și rezistență: cultura română sub Ceaușescu, Bucureşti: Humanitas, 1994.
- Warburg, Aby Moritz, Der Bilderatlas Mnemosyne, Ed. von Martin Warnke unter Mitarb. von Claudia Brink, Berlin: Akademie-Verlag, (Gesammelte Schriften: Abt. 2, Bd. 1), 2000.
- Weber, Hermann, Die KPD in der Illegalität, in: Löwenthal, Richard/ Mühlen, Patrik von zur (Hrsg.), Widerstand und Verweigerung in Deutschland 1933 bis 1945, Bonn/ Berlin: Dietz, 1984, 83-101.
- Weinrich, Harald, Lethe: Kunst und Kritik des Vergessens, München: C.H. Beck, 2005.
- Welzer, Harald (Ed.), Der Krieg der Erinnerung. Holocaust, Kollaboration und Widerstand im europäischen Gedächtnis, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2007.
- Welzer, Harald, Communicative Memory, in: Erll, Astrid/ Nünning, Ansgar (Ed.), Media and Cultural Memory, Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2008, 285-298.
- Welzer, Harald, Das gemeinsame Verfertigen von Vergangenheit im Gespräch, in: Welzer, Harald (Ed.), Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung, 1. Aufl., Hamburg: Hamburger Edition, 2001, 160-178.
- Welzer, Harald, Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung, München: C. H. Beck (Beck'sche Reihe), 2005.
- Welzer, Harald, Das soziale Gedächtnis, in: Welzer, Harald (Ed.), Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung, 1. Aufl., Hamburg: Hamburger Edition, 2001, 9-21.
- Welzer, Harald, Familiengedächtnis. Über die Weitergabe der deutschen Vergangenheit im intergenerationellen Gespräch, -„Tradierung von Geschichtsbewußtsein“: Thesen und Entgegnungen, in: Werkstatt Geschichte 30, Hamburg: Ergebnisse Verlag, 2001, 61-64.
- Welzer, Harald, Weiße Flecken und Grenzkonflikte – die Kartierung des Gedächtnisses, in: Erwägen, Wissen, Ethik (EWE), Jg. 13, Heft 2, 2002, 230-231.
- Wendorf, Joachim, Filme, in: Maurer, Michael (Ed.), Aufriß der Historischen Wissenschaften, Band 4: Quellen, Stuttgart: Philipp Reclam jun. Stuttgart, 2002, 449-471.
- Wenzel, Eike, Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den sechziger Jahren, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2000.
- Wertsch, V. James, Voices of Collective Remembering, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.



- Wiedermann, Dieter, «Aber das Publikum wollte sich unterhalten»-Zur Rezeption von Arbeiterfilmen in der DDR, in: Zimmermann, Peter/ Moldenhauer, Gebhard (Ed.), *Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film*, Konstanz: UVK Medien, 2000, 267-281.
- Wiesel, Elie, *Alle Flüsse fließen ins Meer*, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1995, p. 137, *apud* Davidovitz, Klaus, Frank Beyers *Nackt unter Wölfen* (DDR 1962) und die Darstellung der Shoah im deutschen Spielfilm der frühen 60er Jahre, in: Eichinger, Barbara/ Stern, Frank (Ed.), *Film im Sozialismus – die DEFA*, Wien: Mandelbaum, 2009, 125-146.
- William, Guynn, *Writing History in Film*, New York/London: Routledge Taylor & Francis Group, 2006.
- Wischnewski, Klaus, *Die bittere Aktualität. «Nackt unter Wölfen» 1963*, in: Schenk, Ralf (Ed.), *Regie: Frank Beyer*, Berlin: Heinrich, 1995, 174-179.
- Wischnewski, Klaus, *Die zornigen jungen Männer von Babelsberg*, in: Agde, Günter (Ed.), *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*, Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 1991, 171-188.
- Wolf, Christa, *Erinnerungsbericht*, in: Agde, Günter (Ed.), *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*, Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 1991, 263-272.
- Wolfrum, Edgar, *Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland: der Weg zur bundesrepublikanischen Erinnerung: 1948-1990*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.
- Wolle, Stefan, *Die heile Welt der Diktatur: Alltag und Herrschaft in der DDR: 1971-1989*, Berlin: Ch. Links, 1998.
- Zahlmann, Stefan, *Die besten Jahre? DDR-Erinnerungskultur in Spielfilmen der DEFA*, in: Wischermann, Clemens, *Vom kollektiven Gedächtnis zur Individualisierung der Erinnerung, Studien zur Geschichte des Alltags*, Bd. 18, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2002, 65-88.
- Zierold, Martin, *Memory and Media Cultures*, in: Erll, Astrid/ Nünning, Ansgar (Ed.), *Media and Cultural Memory*, Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2008, 399-407.
- Zub, Alexandru, *Mituri istoriografice în România ultimei jumătăți de secol*, in: Boia, Lucian (Ed.), *Miturile comunismului românesc*, București: Nemira, 1998, 85-97.

\*

- Bredel, Willi, *Dein unbekannter Bruder*, Berlin: Aufbau Verlag, 1954.
- Halbwachs, Maurice, *Stätten der Verkündigung im Heiligen Land. Eine Studie zum kollektiven Gedächtnis*, Ed. v. Egger Stephan, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2003.
- Heimann, Thomas, *Bilder von Buchenwald. Die Visualisierung des Antifaschismus in der DDR (1945-1990)*, Köln: Böhlau, 2005.
- Jung, Thomas, „Widerstandskämpfer oder Schriftsteller sein...“, Jurek Becker – Schreiben zwischen Sozialismus und Judentum. Eine Interpretation der Holocaust-Texte und deren Verfilmungen im Kontext, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang Europ. Verlag der Wissenschaften (Osloer Beiträge zur Germanistik, Bd. 20), 1998.
- Niethammer, Lutz, *Der „gesäuberte Antifaschismus.“ Die SED und die roten Kapos von Buchenwald*, Berlin: De Gruyter, 1995.
- Niven, Bill, *Das Buchenwaldkind. Wahrheit, Fiktion und Propaganda*, Halle (Saale): Mitteldeutscher Verl., 2009.
- Solomon, Alexandru, *Reprezentări ale memoriei în filmul documentar*, Iași: Polirom, 2016.
- Welzer, Harald/ Moller, Sabine/ Tschuggnall, Karoline (Ed.), „Opa war kein Nazi!“ *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengespräch*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002.

#### **Alte studii și documente:**

- „Eine ungeheuerliche Geschichte. Eva Lippold, Günther Rücker und Hans Müncheberg im Gespräch über den Film «Die Verlobte»“ in: Rücker, Günther, *Die Verlobte. Texte zu sieben Spielfilmen*, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1988, 573-590 (Erstveröffentlichung: Film und Fernsehen, Heft 9/1980, S.3 ff.).



- „Erwartungen eines Lesers an DEFA und Fernsehen. Was ich mir mehr von unseren Filmemachern wünsche“, Hubert Vater, Hauptmechaniker im VEB Kraftverkehr Erfurt, *apud* Schenk, Ralf, Eine kleine Geschichte der DEFA, Berlin: DEFA-Stiftung, 2006, p. 212.
- „Lebensdaten von Bruno Apitz“ in: Bruno Apitz, Nackt unter Wölfen, Berlin: Aufbau, 2012, 513-514.
- „O voce aparte, cea a scriitorului Romulus Zaharia, consilier C.C.E.S., care considera că «Revanșa» face de rușine neamul românesc (din agenda lui D. Fernoagă, nota din 12.11).“ in: Rîpeanu, Filmat în România, Vol. 2, p. 195.
- Abteilung XX, Politisch-operativ zu betrachtende Aspekte im Bereich VEB DEFA Studio für Spielfilme, 24. September 1985, BstU, BV Potsdam/ AKG, ZMA 709, p. 14f *apud* Schittly, Dagmar, Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen, Berlin: Ch. Links Verlag, 2002, p. 295.
- Ackermann, Anton, Freiheit der Wissenschaft und Kunst. Vortrag von Anton Ackermann auf der Ersten Zentralen Kulturtagung der KPD, 3. Februar 1946, Auszug, in: Schubbe, Elimar (Ed.), Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Stuttgart: Seewald Verlag, 1972, pp. 55-56.
- Arhiva Istorică a B.A.R., fond I, dosar Nr. 320, f. 31-33, in: Tudor, Alina/ Cătănuș, Dan (Ed.), Amurgul ilegalistilor, Plenara PMR din 9-13 iunie 1958, București: Vremea, 2000, p. 7.
- Berindei, Mihnea/ Dobrinu, Dorin/ Goșu, Armand (Ed.), Istoria comunismului din România. Documente. Perioada Gheorghe Gheorghiu-Dej, Comisia prezidențială pentru analiza dictaturii comuniste din România, București: Humanitas, 2009:
- document 5. „1946 aprilie 2-3, Moscova. Stenograma discuției dintre conducerea PC (b) din URSS, I.V. Stalin, V.M. Molotov și G.M. Malenkov, și lideri ai PCR, Gheorghe Gheorghiu Dej și Teohari Georgescu [...]“, sursa: ANIC, Fond CC al PCR – Secția Cancelarie, dosar 28/1946, ff. 1-16./1945, ff. 1-2, aici: pp. 47-56.
  - document 124. „1956 octombrie 30, [Timișoara]. Memoriu scris ce conține cererile studenților din Timișoara, formulate cu ocazia mișcărilor studențești izbucnite în contextul Revoluției din Ungaria“, sursa: ACNSAS, Fond Penal, dosar 799, vol. 5, ff. 5-6, aici: pp. 538-539.
  - document 127. „1956 noiembrie 23, București. Ședința cu instructorii teritoriali ai CC al PMR din cadrul Secției Organelor de Partid, în care s-au prezentat manifestările legate de Revoluția din Ungaria, în rândurile mai multor categorii sociale și ale membrilor UTM și PMR, și măsurile luate în mai multe regiuni din România [...]“, sursa: ANIC, Fond CC al PCR, Secția Organizatorică, dosar 45/1956, ff. 1-16, 26-33, 42, aici: pp. 544-556.
  - document 130. „1956 decembrie 13, București. Consfătuirea cu primii secretari ai comitetelor regionale UTM, mai ales din centrele universitare, ca urmare a Revoluției din Ungaria“, sursa: ANIC, Fond CC al UTC, dosar 38/1956, ff. 136, 167-181, aici: pp. 559-565.
  - dokument 132. „1957, ianuarie 9, București. Raportul privind sarcinile UTM în rândurile studenților, ce urma a fi prezentat de Ion Iliescu la 10 ianuarie, în prima zi a Plenarei CC al UTM [...] în contextul revoluției din Ungaria“, sursa: ANIC, Fond CC al UTC, dosar 11/1957, ff. 34-44, aici: pp. 570-575.
  - document 185. „1963 septembrie 9, București. În contextul răcirii relațiilor dintre conducerile PMR și PCUS și al derusificării instituțiilor [...]“, sursa: ANIC, Fond CC al PCR – Secția Propagandă și Agitație, dosar 9/1963, ff. 20-26, aici: pp. 762-765.
  - document 192. „1965 martie 8-9 București. Referat și situație statistică prezentate de Petre Lupu conducerii PMR privind aplicarea deciziilor de schimbare a numelor unor instituții, străzi, localități în contextul rescrierii istoriei partidului și al recuperării istoriei naționale pentru legitimarea acestuia“, sursa: ANIC, Fond CC al PCR – Secția Administrativ-Politică, dosar 17/1962, ff. 59-75, aici: pp. 784-788.
- Berindei, Mihnea/ Dobrinu, Dorin/ Goșu, Armand (Ed.), Istoria comunismului din România. Documente. Nicolae Ceaușescu (1965-1971), Vol. II, Iași: Polirom, 2012:
- document 5. „1965 aprilie 14, București: Discuție în cadrul Biroului Politic în care se precizează atitudinea conducerii partidului față de unii ilegalisti [...]“, (Stenograma ședinței Biroului Politic al CC al PMR din ziua de 14 aprilie 1965), sursa: ANIC, Fond CC al PCR – Secția Cancelarie, dosar 53/ 1965, ff. 8, 38-42, aici: pp. 53-56.
  - document 7. „1965 septembrie 6, 28, București: Secretariatul CC al PCR aprobă răspunsurile ce trebuie date la întrebările privind acordarea stagiului de partid din ilegalitate la 21 septembrie 1965“, aici: pp. 62-67.



- document 11. „1966 ianuarie 20, București: Discuția în cadrul Comitetului Executiv privind reprimarea în partid a lui Constantin Doncea [...]“, (Stenograma ședinței Comitetului Executiv al CC al PCR din ziua de 20 ianuarie 1966), sursa: ANIC, Fond CC al PCR - Secția Cămară, dosar 6/ 1966, ff. 7, 20-22, aici: pp. 81-83.
- document 61. „1968 iunie 18, București. Aprobarea în cadrul Secretariatului CC al PC R a modului în care s-a realizat acordarea vechimii în partid pentru ilegaliști [...]“, (Protocol Nr. 17 al ședinței Secretariatului CC al PCR din ziua de 18 iunie 1968), sursa: ANIC, Fond CC al PCR - Secția Cămară, dosar 102/1968, ff. 2-4, 9, 17-24, aici: pp. 403-407.
- Brief Arnold Zweig an Georg Lukács, 30. August 1951, in: Arnold Zweig, *Das Beil von Wandsbek*, Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 1994, pp. 561-562.
- Conter, Claude, D., Bruno Apitz. *Eine Werkgeschichte*, Magisterarbeit, Universität Bamberg 1997, p. 338 *apud* Hantke, Susanne, «Das Dschungelgesetz, unter dem wir alle standen.» Der Erfolg von «Nackt unter Wölfen» und die unerzählten Geschichten der Buchenwalder Kommunisten, in: Bruno Apitz, *Nackt unter Wölfen*, Berlin: Aufbau, 2012, pp. 515-574, aici: p. 564.
- Declarație de protest [anticomunistă], în: Stejărel Olaru, Stasi și Securitatea, București: Humanitas, 2005, pp. 401-402.
- Finker, Kurt, *Zum Widerstandskampf kleinbürgerlicher und bürgerlicher Nazigegner in Deutschland* (Erstveröffentlichung: Wissenschaftliche Mitteilungen der Historiker-Gesellschaft der DDR, 1979/I-II, pp. 139-148), in: Meier, Helmut/ Schmidt, Walter (Ed.), *Erbe und Tradition in der DDR. Die Diskussion der Historiker*, Berlin: Akademie-Verlag, 1988, 103-111.
- Geiss, Axel: Gespräch mit Ulrich Weiß, Ferch am 15. und am 21. Januar 1995, nicht veröffentlicht, zitiert nach Geiss, Axel, *Repression und Freiheit. DEFA-Regisseure zwischen Fremd- und Selbstbestimmung*, Potsdam: Brandenburgische Landeszentrale für politische Bildung, 1997, 153-159.
- Abt. XX/7, Information über Weiß, Ulrich, Gastregisseur im DEFA-Studio für Spielfilme, Potsdam, den 8.5.81, MfS-Akte OPK „Bruder“, Bl.-Nr. 56-57, *apud* Geiss, Axel, *Repression und Freiheit. DEFA-Regisseure zwischen Fremd- und Selbstbestimmung*, Potsdam: Brandenburgische Landeszentrale für politische Bildung, 1997, p. 156.
- Abt. XX/7, Einleitungsbericht zur OPK „Bruder“, Potsdam, den 28.5.1981, MfS-Akte OPK „Bruder“, o. Bl.-Nr., *apud* Geiss, Axel, *Repression und Freiheit. DEFA-Regisseure zwischen Fremd- und Selbstbestimmung*, Potsdam: Brandenburgische Landeszentrale für politische Bildung, 1997, pp. 155-156.
- Abt. XX/7, Treffvermerk, Potsdam, den 18.5.81, MfS-Akte OPK „Bruder“, Bl.-Nr. 60-61, *apud* Geiss, Axel, *Repression und Freiheit. DEFA-Regisseure zwischen Fremd- und Selbstbestimmung*, Potsdam: Brandenburgische Landeszentrale für politische Bildung, 1997, p.157.
- Georgi Dimitroff, „Die Offensive des Faschismus und die Aufgaben der Kommunistischen Internationale im Kampf für die Einheit der Arbeiterklasse gegen den Faschismus“, in: Wilhelm Pieck, Georgi Dimitroff, Palmiro Togliatti, *Die Offensive des Faschismus und die Aufgaben der Kommunisten im Kampf für die Volksfront gegen den Krieg und Faschismus*, Referate auf dem VII. Kongreß der Kommunistischen Internationale (1935), Ed. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin, 1957, pp. 85-125, aici: p. 87, *apud* Finke, Klaus, *Politik und Film in der DDR*, Teilband 1, Oldenburg: BIS-Verlag, 2007, pp. 149-150.
- Gespräch Ulrich Weiß mit Elke Schieber, 1992. Filmmuseum Potsdam, Archiv, *apud* Schieber, Elke *Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns*, in: Schenk, Ralf (Ed.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992*, Berlin: Henschel, 1994, pp. 265-326, aici: p. 286.
- Girrus, Wilhelm, „Wo stehen die Feinde der deutschen Kultur?“ *apud* Finke, Klaus, *Politik und Film in der DDR*, Teilband 1, Oldenburg: BIS-Verlag, 2007, p. 345.
- Groehler, Olaf/ Drobisch, Klaus, *Der 20. Juli 1944*, (Erstveröffentlichung: *Einheit*, 39, 1984, 7, pp. 633-639), in: Meier, Helmut/ Schmidt, Walter (Ed.), *Erbe und Tradition in der DDR. Die Diskussion der Historiker*, Berlin: Akademie-Verlag, 1988, 340-351.
- Handschriftliche Skizze über die Zusammenarbeit mit dem MDV, *apud* Hantke, Susanne, «Das Dschungelgesetz, unter dem wir alle standen.» Der Erfolg von «Nackt unter Wölfen» und die unerzählten Geschichten der Buchenwalder Kommunisten, in: Bruno Apitz, *Nackt unter Wölfen*, Berlin: Aufbau, 2012, pp. 515-574, aici: p. 548.



- Honert, Hans-Werner, Nachdenken über Positionen und Produktionen, BFF, 3/1982, pp. 42-51.
- Knospe, Kornelia/ Musial, Torsten (Ed.), Konrad Wolf, Archiv-Blätter 14, Berlin: Akademie der Künste, 2005.
- Nicolaescu, Sergiu, Viață, destin și film, ed. a 2-a revizuită, București: Editura Universitară, 2011, „Câteva secvențe cu Sergiu Nicolaescu“, Rodica Tott, Revista Urzica, 31.1.1973, pp. 113-116.
- Ders. „Supraviețuitorul este nepotul adevăratului comisar Moldovan“, Adina Mutăr, Adevărul de duminică, 21 aprilie 2008, pp. 146-154.
- Ders. „Se poate muri și în picioare!“, Sanda Ghimpu, Cinema, mai 1974, pp. 127-128.
- Ders. „«Revanșa» Comisarul Moldovan revine după trei ani să-și ia revanșa! Un nou serial românesc?...Tot ce se poate!“, Alice Mănoiu, Cinema, mai 1978, pp.130-133.
- Ders. „În premieră: «o revenire în forță dramatică a comisarului Moldovan» – «Duelul»“, Alice Mănoiu, Cinema, iunie 1981, pp.140-142.
- Ders. „«Un comisar acuză» – un film polițist, dar și de psihologie, un film politic, dar și de «suspense»...“, Alice Mănoiu, Cinema, aprilie 1974, pp. 124-127.
- Ders. „Sergiu Nicolaescu: Cu gânduri curate...“, Mircea Alexandrescu, Cinema, iulie 1973, pp. 117-124.
- Pavelescu, Alina/ Dumitru, Laura (Ed.), P.C.R. și intelectualii în primii ani ai regimului Ceaușescu (1965-1972), București: Arhivele Naționale ale României, 2007, Dokument Nr. 4 „1965, octombrie 14. Referat înaintat de Leonte Răutu către Cancelaria C.C. al P.C.R., cu privire la întocmirea *Istoriei Partidului Comunist Român*“, Quelle: D.A.N.I.C., fond C.C. al P.C.R. – Cancelarie, dosar 144/1965, f. 58-70, pp. 41-46.
- Dies. Dokument Nr. 19 „1969, mai 31. Referat înaintat Direcției Generale pentru Presă și Tipărituri, cu privire la conținutul lucrărilor din istoria României apărute în perioada 1966-1968“, Quelle: D.A.N.I.C., fond Comitetul pentru Presă și Tipărituri, dosar 17/1969, f. 139-148, pp. 247-252.
- Dies. Dokument Nr. 24. „1970, decembrie 18. Notă întocmită de Serviciul „Ideologie“ din Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor, referitoare la conținutul compendiului *Istoria României*, Quelle: D.A.N.I.C., fond Comitetul pentru Presă și Tipărituri, dosar 59/1970, f. 228-236, pp. 267-272.
- Dies. Dokument Nr. 35 „1972, noiembrie 22-23. Plan de măsuri elaborat de Secția Propagandă a C.C. al P.C.R., stabilind prioritățile în domeniul artei, culturii și științei din România pentru perioada 1973-1980“, Quelle: DANIC, fond C.C. al P.C.R. – Cancelarie, dosar 136/ 1972, f. 132-154, pp. 333-346.
- Poss, Ingrid/ Warnecke, Peter (Ed.), Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA, Berlin: Ch. Links, 2006, Der Künstler steht nicht außerhalb des Kampfes. Aus dem Diskussionsbeitrag des Genossen Kurt Maetzig vor der Abteilungsorganisation 1 des DEFA-Studios für Spielfilme, in: Neues Deutschland, 6. Januar 1966, S. 4, Ausg. A., pp. 203-204.
- Dies. Brief des Kritikers Florian Hopf an Ulrich Weiß, (Erstveröffentlichung: Film und Fernsehen, Heft 2/1992, S. 21), pp. 380-382.
- Politbüro, Protokoll Nr. 122 vom 22.7.1952, Anlage 3. SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/2/222; Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst, Neues Deutschland, 27.7.1952, *apud* Jordan, Günter, Der Verrat oder Der Fall Falk Harnack, in: apropos: Film 2004. Das 5. Jahrbuch der DEFA-Stiftung, Berlin: Bertz + Fischer, 2004, p. 159.
- Protokoll der Sitzung des Rates beim Vorsitzenden des Staatlichen Komitees für Filmwesen am Freitag, dem 13.3.1953, Signatur R-1, 4581, Bundesarchiv Potsdam *apud* Schittly, Dagmar, Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen, Berlin: Ch. Links Verlag, 2002, p. 67.
- Rudolph, Thomas, Die Bearbeitung von Kirche, Kultur und Opposition durch die Dienstseinheiten der Linie XX des MfS – Verantwortung, Funktion, Methodik. In: Deutscher Bundestag (Ed.), «Das ehemalige Ministerium für Staatssicherheit». 23. Sitzung der Enquete-Kommission «Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland» am 15. Januar 1993, Bonn 1993, S. 30, *apud* Schittly, Dagmar, Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen, Berlin: Ch. Links Verlag, 2002, p. 283.
- Schenk, Ralf, Dein unbekannter Bruder, in: Aus Theorie und Praxis des Films 1/1986, pp. 74-76.
- Schieber, Elke, In alter neuer Gangart - Eine Generation im Mittelzustand, in: Aus Theorie und Praxis des Films, 1/1989, pp. 7-9.



- Schmidt, Evelyn, Zur Helden- und Themenwahl - vorerst Fragen, Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft (BFF), 3/1982, pp. 34-51.
- Statistisches Jahrbuch der DDR 1981, Berlin 1981, Anhang, p. 29, in: Bisky, Lothar/ Wiedemann, Dieter, Der Spielfilm. Rezeption und Wirkung. Kultursoziologische Analysen, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1985, p. 11.
- Stenograma ședinței care a avut loc la Biroul Cultural cu privire la lipsurile care se înregistrau în domeniul cinematografiei și epurările care au avut loc în acest sector, în lumina recente demascări a „deviatorilor de dreapta“, 21.7.1952, in: Cătănuș, Dan (Ed.): Intelectuali români în arhivele comunismului, București: Nemira, 2006, pp.188-198.
- V. Kongreß, Verband der Film- und Fernschaffenden der DDR, Berlin, Protokoll 1, S. 202, *apud* Schieber, Elke, In alter neuer Gangart – Eine Generation im Mittelzustand, in: Aus Theorie und Praxis des Films, 1/1989, pp. 7-9.



## Surse electronice

- „Altonaer Blutsonntag“ 17. Juli 1932 und „Preußenschlag“ 20. Juli 1932, in: <http://www.betriebsgruppen.de/texte/altonaerblutsonntag.pdf>, accesat: 16.11.2015.
- „Spectatori film românesc“, in: <http://cnc.gov.ro/wp-content/uploads/2014/12/Total-spectatori-film-romanesc-la-31.12.2013.pdf>, Stand: 19.10.2015.
- „Wer dirigiert hier? Kultursendungen im deutschen Fernsehfunke vom 13. bis 19. 1961“, Deutsches Rundfunkarchiv, <http://1961.dra.de/index.php?id=24>, accesat: 12. 06. 2011.
- Aristotel: On Memory and Reminiscence, Parva naturalia, in: <http://www.grtbooks.com/exitfram.asp?idx=0&yr=-384&aa=AA&at=AA&ref=aristotle&URL=http://classics.mit.edu/Aristotle/memory.html>, accesat: 8.09.2012.
- Broszat, Martin, Resistenz und Widerstand. Eine Zwischenbilanz des Forschungsprojekts „Widerstand und Verfolgung in Bayern 1933-1945“ (1981), in: Hermann Graml, Klaus-Dietmar Henke, Nach Hitler. Der schwierige Umgang mit unserer Geschichte. Beiträge von Martin Broszat, München (Oldenbourg) 1987, S. 68-91, hier: S. 76f. zit. nach: Filser, Karl, Dissens, Resistenz, politischer Protest...Zum Widerstandsbegriff in der deutschen Historiographie der Nachkriegszeit, 2000, S. 101, in: <https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/1069> accesat: 11. 4. 2016.
- Burcea, Mihai, Recuperarea memoriei interbrigadiștilor și maquisarzilor români. Studiu de caz: Ion Călin (I) und (II) in: Annals of the University of Bucharest. Political Science Series, issue: XV/1/2013, p. 85-118 (I) <http://www.andco.ro/wp-content/uploads/2014/09/M.-Burcea-I.pdf>, und XV/2/2013, p. 123-148 (II), <http://www.andco.ro/wp-content/uploads/2014/09/M.-Burcea-II.pdf>, accesat: 25.4.2016.
- [www.cinemagia.ro](http://www.cinemagia.ro)
- [www.cinemarx.ro](http://www.cinemarx.ro)
- CNSAS, Dosar 3/3, S. 189-192, in: [http://www.cnsas.ro/documente/acte\\_normative/3633\\_003%20fila%20189-192.pdf](http://www.cnsas.ro/documente/acte_normative/3633_003%20fila%20189-192.pdf), accesat: 19.1.2016.
- Decret nr. 301 din 21 septembrie 1971 privind înființarea, organizarea și funcționarea Consiliului Culturii și Educației Socialiste, in: <http://www.monitoruljuridic.ro/act/decret-nr-301-din-21-septembrie-1971-privind-infiintareaorganizarea-si-functionarea-consiliului-culturii-si-educatiei-socialiste-emitent-consiliul-de-stat-24703.html>, accesat: 20.3.2016.
- Decret nr. 303 din 3 noiembrie 1948 pentru naționalizarea industriei cinematografice și reglementarea comerțului cu produse cinematografice, in: <http://www.monitoruljuridic.ro/act/decret-nr-303-din-3-noiembrie-1948-pentru-nationalizarea-industriei-cinematografice-si-reglementarea-comertului-cu-produse-cinematografice-emitent-ministerul-artelor-22674.html>, accesat: 1.12. 2015.
- <http://www.dra.de/online/datenbanken/fernsehspiele/vollinfo.php?pk=174569&back=1>, accesat: 14.06.2017.
- Ernest Renan, Was ist eine Nation? Vortrag in der Sorbonne am 11. März 1882, in: <https://ia600400.us.archive.org/8/items/RenanErnstWasIstEineNation/Renan,%20Ernst%20-%20Was%20ist%20eine%20Nation.pdf>, accesat: 5. 07. 2016.
- Ferro, Marc, Cinema and History, translated by Naomi Greene, Detroit: Wayne State University Press, 1988, in: [http://books.google.ro/books?id=g0raJrQyDAEC&pg=PA47&hl=ro&source=gbv\\_toc\\_r&cad=4#v=onepage&q&f=false](http://books.google.ro/books?id=g0raJrQyDAEC&pg=PA47&hl=ro&source=gbv_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false), accesat: 10.09.2012.
- Finker, Kurt, Der 20. Juli 1944 und die DDR-Geschichtswissenschaft, in: Beiträge zum Widerstand 1933-1945, Gedenkstätte Deutscher Widerstand, 1990, S. 13, in: <http://www.gdw-berlin.de/fileadmin/bilder/publ/beitraege/B39.pdf>, accesat: 22.4.2016.
- Gerhard, Paul, Von der historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung, in: Gerhard, Paul (Ed.), Visual History: ein Studienbuch, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, S. 7-36, in: [http://books.google.ro/books?id=6wleaGNtQQYC&pg=PA7&hl=ro&source=gbv\\_toc\\_r&cad=3#v=onepage&q&f=false](http://books.google.ro/books?id=6wleaGNtQQYC&pg=PA7&hl=ro&source=gbv_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false), accesat: 10. 09. 2012.
- <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5521>, accesat: 26.10.2015.
- <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5248>, accesat: 26.10.2015.
- <http://sergiunicolaescu.ro/filme-lung-metraj/>, accesat: 7. 07. 2015.
- <http://sergiunicolaescu.ro/filme-lung-metraj-duelul-1981/>, accesat: 1.07.2015.
- <http://sergiunicolaescu.ro/filme-lung-metraj-revansa-1978/>, accesat: 1.07.2015.



- <http://sergiunicalescu.ro/filme-lung-metraj-un-comisar-acuza-1974/>, accesat: 1.07.2015.
- <http://www.andco.ro/the-project/>, accesat: 23.4.2016;
- Kannapin, Detlef, Rezension zu: *Barnert, Anne: Die Antifaschismus-Thematik der DEFA. Eine kultur- und filmhistorische Analyse. Marburg 2008*, in: H-Soz-u-Kult, 25.01.2010, in: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2010-1-057>, accesat: 19.2.2016.
- Lăcătușu, Dumitru, Convenient Truths: Representations of the Communist Illegalists in the Romanian Historiography in Post-Communism, in: *Brukenthalia*, No. 4, Sibiu, 2014, S. 197-202, in: <http://www.andco.ro/wp-content/uploads/2014/09/D.-Lacatusu-Brukenthalia-4..pdf>, accesat: 24.4.2014.
- Liiceanu, Gabriel / Müller, Herta, When personal integrity is not enough, Monica Mircescu (Übers.), 26.05.2011, unter: <http://www.eurozine.com/pdf/2011-05-26-mullerliiceanu-en.pdf>, accesat: 24. 02. 2016.
- Müller, Birgit, Erinnerungskultur in der DDR, in: <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-und-erinnerung/39817/erinnerungskultur-ddr> , accesat: 10. 09. 2012.
- Nietzsche, W. Friedrich, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. Unzeitgemäße Betrachtungen, Zweites Stück, 1. Aufl., Insel Verlag, in: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3244/14>, accesat: 29. 04. 2014.
- Riederer, Günter, Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung, in: Gerhard, Paul (Ed.), *Visual History: ein Studienbuch*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, S. 96-113, in: [http://books.google.ro/books?id=6wIeaGNtQQYC&pg=PA7&hl=ro&source=gbs\\_toc\\_r&cad=3#v=onepage&q&f=false](http://books.google.ro/books?id=6wIeaGNtQQYC&pg=PA7&hl=ro&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false), accesat: 10. 09. 2012.
- Schirmer, Gregor, „Das Münchener Diktat von 1938 und das Völkerrecht“, Vortrag auf einer Veranstaltung des Verbandes für Internationale Politik und Völkerrechte e.V. am 8.10.2008 in Berlin, in: <http://www.vip-ev.de/text418.htm>, accesat: 26.08.2015.
- Schröder, Carsten, Eine erweiterte Rezension zu Leon Schirmann: *Altonaer Blutsonntag, 17. Juli 1932. Dichtungen und Wahrheit*. Hamburg: Ergebnisse Verlag 1994. 168 S., in: <http://www.akens.org/akens/texte/info/29/29rez03.html#5>, accesat: 23.3.2016.
- Steinbach, Peter, Widerstand gegen den Nationalsozialismus in der zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung, Berlin: Gedenkstätte Deutscher Widerstand, 1995, S. 48-52, in: <http://www.gdw-berlin.de/fileadmin/bilder/publ/beitraege/BSteinbach.pdf> accesat: 11.04.2016.
- Stenograma discuțiilor care au avut loc în cadrul ședinței de constituire a Consiliului de conducere al Direcției Generale a Presei și Tipăriturilor (11 iulie 1973), in: [http://www.procesulcomunismului.com/marturii/fonduri/mart65\\_89/declinul\\_cenzurii\\_comuniste.htm](http://www.procesulcomunismului.com/marturii/fonduri/mart65_89/declinul_cenzurii_comuniste.htm), accesat: 20.3.2016.
- Winter, Tobias, Der Diskurs um den Widerstandsbegriff im Dritten Reich, 27. Juni 2012, in: [http://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/der-diskurs-um-widerstand-im-dritten-reich/#\\_ftn24](http://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/der-diskurs-um-widerstand-im-dritten-reich/#_ftn24), accesat: 11.4.2016.



## Documente arhivistice

1. Bundesarchiv, Berlin:  
Bestand DR 117 – DEFA Studio für Spielfilme, BArch DR 117/ [cota];  
Bestand DR 1 – Ministerium für Kultur, BArch DR 1/ [\*]
2. Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin:  
Vizionare filme  
Mape de producție/ Filmmappen [BArch, FILMSG 1/ \*];  
Ministerium für Kultur, Hauptverwaltung Film - Mikrofilme [\* HV, Fiche \*]
3. Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“, Potsdam-Babelsberg:  
[documentare presă, scenarii]
4. Deutsches Rundfunkarchiv (DRA), Potsdam-Babelsberg:  
Documentare presă [DRA, denumirea mapei de presă după titlul filmului sau numele cineastului]
5. Arhivele Naționale Istorice Centrale, București [ANIC, Fond, Dosar Nr. \*]  
Fonduri: CC al PCR – Secția Propagandă și Agitație; Secția Cancelarie; Secția Organizatorică;  
Președinția Consiliului de Miniștri, Comitetul pentru Presă și Tipărituri, Rofilm.
6. Arhiva de Filme, București:  
Vizionare filme;  
Mape de producție, presă, scenarii [ANF, denumirea mapei după titlul filmului]
7. Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității, București: dosare-problemă și dosare individuale [CNSAS, Dosar \*]



## Recenzii în ziare și reviste<sup>1</sup>

### *Presa germană*

Aus Theorie und Praxis des Films  
Bauernecho  
Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft  
(Filmwissenschaftliche Mitteilungen/  
Filmwissenschaftliche Beiträge)  
Berliner Zeitung  
BZ am Abend (Berlin)  
Der antifaschistische Widerstandskämpfer  
Deutsche Filmkunst  
Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung  
(Stuttgart)  
Eulenspiegel  
Film und Fernsehen  
Filmspiegel  
Forum  
Frankfurter Allgemeine  
Frankfurter Rundschau  
Freie Presse  
Freie Welt  
Hamburger Rundschau  
Junge Welt  
Kino DDR  
Lausitzer Rundschau  
Leipziger Volkszeitung  
Märkische Volksstimme (Potsdam)  
Medium  
Morgen der  
National-Zeitung/ Nationalzeitung  
Neue Berliner Illustrierte  
Neue Zeit  
Neues Deutschland (+Berliner Ausgabe)  
Ostsee-Zeitung  
Schweriner Volkszeitung  
Sonntag  
Süddeutsche Zeitung  
Der Tagesspiegel  
Thüringische Landeszeitung  
Treffpunkt-Kino  
Tribüne  
Volksmacht  
Vorwärts (Köln)  
Weimarer Beiträge  
Die Welt  
Die Weltbühne  
Wochenpost  
Die Zeit

### *Presa română*

Adevărul  
Adevărul de duminică  
Amica  
Cinema  
Contemporanul  
Cronica  
Drapelul roșu (Timiș)  
Flacăra  
Flacăra Iașului  
Gazeta literară  
Informația  
Informația Bucureștiului  
Jurnalul Național  
Magazin  
Neuer Weg  
Probleme de cinematografie  
România liberă  
România literară  
Scînteia  
Scînteia Tineretului  
Steagul roșu (+Ilfov)  
Steagul roșu (București)  
Steaua roșie  
Tomis  
Tribuna  
Viața capitalei

---

<sup>1</sup> Cu puține excepții marcate corespunzător în notele de subsol, ziarele și revistele germane au fost consultate în mapele de film ale Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin [BArch, FILMSG 1/ cota, titlul filmului, titlul materialului] sau din fondurile Deutsches Rundfunkarchiv [DRA, documentare presă, denumirea mapei], cele românești din mapele ANF.



## **Anexe**



## I. Filme de ficțiune analizate

### Filme românești<sup>1</sup>

#### 1. Nepoții gornistului

R: Dinu Negreanu  
Sc.: Cezar Petrescu  
An prod.: 1953  
Premieră: 17.10.1953  
Actori: Andrei Codarcea (Pintea Dorobanțu, Cristea Dorobanțu)  
Corina Constantinescu (Stanca Dorobanțu)  
Nucu Păunescu (Andronie Ruja)

#### 2. Răsare soarele

R: Dinu Negreanu  
Sc.: Cezar Petrescu, Mihai Novicov  
An prod.: 1954  
Premieră: 30.10.1954 u.a.  
Actori: Andrei Codarcea (Oprea Dorobanțu, Pintea Dorobanțu, Cristea Dorobanțu)  
Corina Constantinescu (Stanca Dorobanțu)  
Nucu Păunescu (Andronie Ruja)

#### 3. Valurile Dunării

R: Liviu Ciulei  
Sc.: Francisc Munteanu, Titus Popovici  
An prod.: 1959  
Premieră: 24.05.1960  
Actori: Lazăr Vrabie (Toma)  
Liviu Ciulei (Mihai Strejan)  
Irina Petrescu (Ana)

#### 4. Duminică la ora 6

R: Lucian Pintilie  
Sc.: Ion Mihăileanu, Lucian Pintilie  
An prod.: 1965  
Premieră: 10.01.1966  
Actori: Irina Petrescu (Anca)  
Dan Nuțu (Radu)  
Graziela Albini (Maria)

#### 5. Canarul și viscolul

R: Manole Marcus  
Sc.: Ioan Grigorescu  
An prod.: 1969  
Premieră: 10.11.1969  
Actori: Florin Gabrea (Oprea Dobrică)  
Maria Rotaru (soția comunistului Arhip)  
Mircea Albulescu (avocatul)

#### 6. Seria Comisarul<sup>2</sup>

##### 6.1. Cu mâinile curate

R: Sergiu Nicolaescu  
Sc.: Petre Sălcudeanu, Titus Popovici  
An prod.: 1972  
Premieră: 30.10.1972  
Actori: Ilarion Ciobanu (Mihai Roman)  
Sergiu Nicolaescu (Tudor Miclovan)  
Alexandru Dobrescu (Ștefan Patulea)

##### 6.3. Ultimul cartuș

R: Sergiu Nicolaescu  
Sc.: Petre Sălcudeanu, Titus Popovici  
An prod.: 1973  
Premieră: 28.05.1973  
Actori: Ilarion Ciobanu (Mihai Roman)  
George Constantin (Semaca)  
Amza Pellea (moșier)

##### 6.2. Conspirația

R: Manole Marcus  
Sc.: Petre Sălcudeanu, Titus Popovici  
An prod.: 1973  
Premieră: 10.07.1973  
Actori: Fory Etterle (Salvator Varga)  
Maria Clara Sebök (Iuliana Varga)  
Ilarion Ciobanu (Mihai Roman)

##### 6.4. Departee de Tipperary

R: Manole Marcus  
Sc.: Petre Sălcudeanu, Titus Popovici  
An prod.: 1973  
Premieră: 20.08.1973  
Actori: Fory Etterle (Salvator Varga)  
Maria Clara Sebök (Iuliana Varga)  
Victor Rebenciuc (Horia Baniciu)  
Ilarion Ciobanu (Mihai Roman)

##### 6.5. Capcana

R: Manole Marcus  
Sc.: Titus Popovici  
An prod.: 1973  
Premieră: 7.01.1974  
Actori: Ilarion Ciobanu (Mihai Roman)  
Mariana Mihaș (Silvia)  
Maria Clara Sebök (Iuliana Varga)

---

<sup>1</sup> Bujor T. Rîpeanu, Filmat în România. Repertoriul filmelor de ficțiune românești, 1911-1969, Vol. 1/ Vol. 2, București: Editura Fundației Pro, 2004/ 2005.

---

<sup>2</sup> Personajul comunistului nu este tematizat în aceeași măsură în toate filmele din seria *Comisarul*. În analiza de film s-a pus accentul pe *Un comisar acuză* și *Cu mâinile curate*, însă în contextul producției de film au fost integrate toate părțile seriei.



### 6.6. Un comisar acuză

R: Sergiu Nicolaescu  
Sc.: Sergiu Nicolaescu, Vintilă Corbul, Eugen Burada, Mircea Gîndilă  
An prod.: 1974  
Premieră: 1.04.1974  
Actori: Amza Pellea (Ion Pîrvu)  
Gheorghe Dinică (Paraipan)  
Ion Besoiu (Zăvoianu)  
Sergiu Nicolaescu (Petru(!)/ Tudor Moldovan)

### 6.7. Revanșa

R: Sergiu Nicolaescu  
Sc.: Sergiu Nicolaescu, Vintilă Corbul, Eugen Burada, Mircea Gîndilă  
An prod.: 1978  
Premieră: 4.09.1978  
Actori: Amza Pellea (Ion Pîrvu)  
Gheorghe Dinică (Paraipan)  
Ion Besoiu (Zăvoianu)  
Sergiu Nicolaescu (Petru Moldovan)

### 6.8. Duelul

R: Sergiu Nicolaescu  
Sc.: Sergiu Nicolaescu, Vintilă Corbul, Eugen Burada, Mircea Gîndilă  
An prod.: 1981  
Premieră: 15.06.1981  
Actori: Sergiu Nicolaescu (Petru Moldovan)  
Colea Răutu (Grigore Maimucă)  
Ion Besoiu (Zăvoianu)

## Filme-DEFA<sup>3</sup>

### 1. Das Beil von Wandsbeck

R: Falk Harnack  
Sc.: Hans-Robert Bortfeldt, Falk Harnack  
A: Arnold Zweig  
An prod.: 1951  
Premieră: 11.05.1951  
Actori: Käthe Braun (Stine Teetjen)  
Erwin Geschonneck (Albert Teetjen)  
Fritz Wisten (Siegfried Mengers)  
Gert Schäfer (Willi Schröder)  
Albert Garbe (Otto Merzenich)  
Hermann Stövesand (Friedrich Timme)

### 2. Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse

R: Kurt Maetzig  
Sc.: Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell  
An prod.: 1954  
Premieră: 09.03.1954  
Actori: Günther Simon (Ernst Thälmann)  
Hans-Peter Minetti (Fiete Jansen)  
Erich Franz (Arthur Vierbreiter)  
Erika Dunkelman (Martha Vierbreiter)

### 7. Să mori rănit din dragoste de viață

R: Mircea Veroiu  
Sc.: Anghel Mora  
An prod.: 1983  
Premieră: 30.04.1984  
Actori: Gheorghe Visu (Sarca)  
Claudiu Bleonț (Horațiu Baltazar Câmpeanu)  
Marcel Iureș (Generalul Mironescu)

### 8. Pistruiatul

R: Francisc Munteanu  
Sc.: Francisc Munteanu  
Anul producției: 1973 (TV-Serie *Pistruiatul*)  
Premieră: reluarea serialului TV sub forma unei serii de film formată din 3 părți:  
*Evadatul*: 01.06.1987  
*Ascunzișuri*: 06.06.1987  
*Insurecția*: 16.06.1987  
Actori: Costel Băloiu (Pistruiatul)  
Margareta Pogonat (mama)  
Vistrian Roman (tatăl)  
Sergiu Nicolaescu („Evadatul” - Andrei)  
Görgy Kovács (Comănescu)

### 3. Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse

R: Kurt Maetzig  
Sc.: Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell  
An prod.: 1955  
Premieră: 07.10.1955  
Actori: Günther Simon (Ernst Thälmann)  
Hans-Peter Minetti (Fiete Jansen)  
Karla Runkehl (Änne Jansen)  
Hans Wehl (Wilhelm Pieck)  
Karl Brenk (Walter Ulbricht)

### 4. Stärker als die Nacht

R: Slatan Dudow  
Sc.: Karl Georg Egel  
An prod.: 1954  
Premieră: 24.09.1954  
Actori: Wilhelm Koch-Hooge (Hans Löning)  
Helga Göring (Gerda Löning)  
Kurt Olligsmüller (Erich Bachmann)

### 5. Nackt unter Wölfen

R: Frank Beyer  
Sc.: Bruno Apitz, Frank Beyer  
An prod.: 1963  
Premieră: 10.04.1963

<sup>3</sup> Ralf Schenk (Ed.), Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992, Berlin: Henschel, 1994.



Actori: Erwin Geschonneck (Krämer)  
Armin Mueller-Stahl (Höfel)  
Krzysztyń Wójcik (Kopinski)  
Fred Delmare (Pippig)

#### **6. KKK an PTX – Die Rote Kapelle**

R: Horst E. Brandt  
Sc.: Wera Küchenmeister, Claus Küchenmeister  
An prod.: 1971  
Premieră: 25.03.1971  
Actori: Horst Drinda (Arvid Harnack)  
Horst Schulze (Adam Kuckhoff)  
Barbara Adolph (Greta Kuckhoff)  
Günther Simon (John Sieg)

#### **7. Mama, ich lebe**

R: Konrad Wolf  
Sc.: Wolfgang Kohlhaase  
An prod.: 1976  
Premieră: 24.02.1977  
Actori: Peter Prager (Becker)  
Uwe Zerbe (Pankonin)  
Eberhard Kirchberg (Koralewski)  
Detlef Gieß(Kuschke)

#### **8. Dein unbekannter Bruder**

R: Ulrich Weiß  
Sc.: Wolfgang Trampe  
A: Willi Brede  
An prod.: 1982  
Premieră: 13.05.1983  
Actori: Uwe Kockisch (Arnold)  
Michael Gwisdek (Walter/Conferencier)  
Jenny Gröllmann (Renate)  
Bohumil Vavra (Deisen)

#### **9. Hilde, das Dienstmädchen**

R: Günther Rücker, Jürgen Brauer  
Sc.: Günther Rücker  
A: Günther Rücker  
An prod.: 1986  
Premieră: 27.05.1986  
Actori: Jana Krausová-Pehrová (Hilde)  
Peter Kunev (băiatul)  
Achim Wolff (tatăl)  
Heide Kipp (mama)



## II. Filme românești despre rezistența comunistă

1. Nepoții gornistului [1953, Dinu Negreanu]<sup>a</sup>
2. Răsare soarele [1954, Dinu Negreanu]<sup>a</sup>
3. Mingea [1958/1959, Andrei Blaier, Sinișa Ivetici]
4. Valurile Dunării [1959/1960, Liviu Ciulei]<sup>a</sup>
5. Soldați fără uniformă [1960/1961, Francisc Munteanu]<sup>b</sup>
6. Furtuna [1960, Sinișa Ivetici, Andrei Blaier]
7. Vară romantică [1961/1962, Sinișa Ivetici]
8. Străzile au amintiri [1961/1962, Manole Marcus]
9. Cerul n-are gratii [1962/1963, Francisc Munteanu]
10. Lupeni 29 [1962/1963, Mircea Drăgan]
11. Străinul [1963/1964, Mihai Iacob]
12. Cartierul veseliei [1964/1965, Manole Marcus]
13. La patru pași de infinit [1964, Francisc Munteanu]
14. Duminică la ora șase [1965/1966, Lucian Pintilie]<sup>a</sup>
15. Procesul alb [1965/1966, Iulian Mihu]
16. Runda 6 [1965, Vladimir Popescu-Doreanu]
17. Cerul începe la etajul III [1967, Francisc Munteanu]
18. Canarul și viscolul [1969/1970, Manole Marcus]<sup>a</sup>
19. Castelul condamnaților [1970, Mihai Iacob]
20. Facerea lumii [1970/1971, Gheorghe Vitanidis]
21. Serata [1971, Malvina Urșianu]
22. Asediul [1971, Mircea Mureșan]
23. Puterea și adevărul [1971/1972, Manole Marcus]<sup>b</sup>
24. Cu mâinile curate [1972, Sergiu Nicolaescu]<sup>a</sup>
25. Conspirația [1973, Manole Marcus]<sup>a</sup>
26. Bariera [1972, Mircea Mureșan]
27. Ceața [1973, Vladimir Popescu Doreanu]
28. Ultimul cartuș [1973, Sergiu Nicolaescu]<sup>a</sup>
29. Departee de Tipperary [1973, Manole Marcus]<sup>a</sup>
30. Întoarcerea lui Magellan [1973/1974, Cristina Nicolae]
31. Stejar – extremă urgență [1974, Dinu Cocea]
32. Zidul [1974/1975, Constantin Vaeni]
33. Capcana [1973/1974, Manole Marcus]<sup>a</sup>
34. Un comisar acuză [1974, Sergiu Nicolaescu]<sup>a</sup>
35. Pe aici nu se trece [1975, Doru Năstase]<sup>b</sup>
36. Oaspeți de seară [1976/1977, Gheorghe Turcu]
37. Roșcovanul [1976, Francisc Munteanu]
38. Râul care urcă muntele [1977, Cristiana Nicolae]
39. Soldații victoriei [1977, Iuri Ozerov, Dinu Tănase; Koprod. SU, Ungarn, Polen, DDR, Tschechoslowakei, Rumänien] – nicht zugelassen
40. Doctorul Poenaru [1977/1978, Dinu Tănase]
41. Ediție specială [1977/1978, Mircea Daneliuc]
42. Revanșa [1978, Sergiu Nicolaescu]<sup>a</sup>
43. Bietul Ioanide [1979/1980, Dan Pița]<sup>b</sup>
44. Speranța [1979, Șerban Creangă]
45. Ultima frontieră a morții [1979, Virgil Calotescu]
46. Labirintul [1980, Șerban Creangă]
47. Detașamentul Concordia [1980, Francisc Munteanu]
48. Punga cu libelule [1980, Manole Marcus]
49. Întoarce-te și mai privește o dată [1981, Dinu Tănase]
50. Convoiul [1981, Mircea Moldovan]
51. O lume fără cer [1981, Mircea Drăgan]

---

<sup>a</sup> Filme analizate.

<sup>b</sup> Filme care se încadrează parțial în această categorie. Prin această selecție de filme românești și est-germane, care tematizează luptătorul în rezistență, nu se ridică pretenția exhaustivității, deoarece categorisirea filmului de ficțiune după acest criteriu este limitată de însăși complexitatea sa tematică și narativă.



52. Întâlnirea [1982, Sergiu Nicolaescu]  
53. Liniștea din adâncuri [1982, Malvina Urșianu]  
54. Să mori rănit din dragoste de viață  
[1983, Mircea Veroiu]<sup>a</sup>  
55. Pe malul stâng al Dunării albastre  
[1983, Malvina Urșianu]  
56. Surorile [1984, Iulian Mihu]
57. Emisia continuă [1984, Dinu Tănase]  
58. Ziua Z [1985, Sergiu Nicolaescu]  
59. A doua variantă [1986, Ovidiu Ionescu]  
60. Pădurea de fagi [1986, Cristina Nichituș]  
61. Pistruiatul [1987, Francisc Munteanu]<sup>a\*</sup>

---

\* Sursa: Bujor T. Rîpeanu, Filmat în România. Repertoriul filmelor de ficțiune 1911-2004, Vol. 1-2, 2004-2005; Cristian Tudor Popescu, Filmul surd în România mută, 2011; [www.cinemagia.ro](http://www.cinemagia.ro); [www.cinemarx.ro](http://www.cinemarx.ro).  
A se vedea și serialele TV: *Urmărirea* [1971, Radu Gabrea], *Pistruiatul* [1973, Francisc Munteanu], *Un august în flăcări* [1974, Dan Pița, Alexandru Tatos, Radu Gabrea, Doru Năstase], *Lumini și umbre* [1979-1982, Andrei Blaier, Mihai Constantinescu].



## Filme-DEFA despre luptătorul comunist în rezistență

1. Das Beil von Wandsbek [1950/51, Falk Harnack]<sup>a</sup>
2. Ernst Thälmann, Sohn seiner Klasse [1954, Kurt Maetzig]<sup>a</sup>
3. Ernst Thälmann Führer seiner Klasse [1955, Kurt Maetzig]<sup>a</sup>
4. Stärker als die Nacht [1954, Slatan Dudow]<sup>a</sup>
5. Damals in Paris ... [1956, Carl Balhaus]
6. Mich dürstet [1956, Karl Paryla]
7. Wo du hin gehst... [1957, Martin Hellberg]
8. Sie nannten ihn Amigo [1958/59, Heiner Carow]
9. Einer von uns [1959/60, Helmut Spieß]
10. Im Sonderauftrag [1958/59, Heinz Thiel]
11. Die heute über 40 sind [1960, Kurt Jung-Alsen]
12. Fünf Patronenhülsen [1960, Frank Beyer]
13. Geheimarchiv an der Elbe [1962/63, Kurt Jung-Alsen]
14. Königskinder [1962, Frank Beyer]
15. Nackt unter Wölfen [1962/1963, Frank Beyer]<sup>a</sup>
16. Die Abenteuer des Werner Holt [1964/1965, Joachim Kunert]
17. Das Tal der sieben Monde [1966/67, Gottfried Kolditz]
18. Die gefrorenen Blitze, 2 Teile [1967, János Veiczi]
19. Die Toten bleiben jung [1968/69, Joachim Kuhnert]
20. Meine Stunde Null [1970, Joachim Hasler]
21. KLK an PTX - Die Rote Kapelle [1970/71, Horst E. Brandt]<sup>a</sup>
22. Amboss oder Hammer sein, 2 Teile [1972, Bodo Schmidt, Iwan Kyrilow, Christo Christow]
23. Zwischen Nacht und Tag [1975, Horst E. Brandt]
24. Mama, ich lebe [1976/77, Konrad Wolf]<sup>a</sup>
25. Die Verlobte [1980/81, Günter Reisch, Günther Rücker]
26. Dein unbekannter Bruder [1981/82, Ulrich Weiß]<sup>4</sup>
27. Die Mahnung [1982, DDR/ SU/ BU, Juan Antonio Bardem]
28. Sonjas Rapport [1982, Bernhard Stephan]
29. Wo andere schweigen [1984, Ralf Kirsten]
30. Hilde, das Dienstmädchen [1986, Günther Rücker, Jürgen Brauer]<sup>a</sup>
31. Wir bleiben treu [1988/89, Andrej Maljukow, Dietmar Hochmuth]
32. Laßt mich doch eine Taube sein [1989/90, DDR/ YU, Miomir Stamenkovic]

---

<sup>a</sup> Filme analizate.



### III. Design-ul analizei de film<sup>1</sup>

#### I. Conținutul acțiunii filmului

#### II. Dimensiunile analizei de film

1. Împărțirea filmului în secvențe: permite o privire de ansamblu asupra structurii tematice
  - construcția narativă: segmentarea cronologică sau acronologică a filmului
  - segmentarea temporală, alți factori de coerență
  - structura narativă poate fi construită cronologic, sub forma unui flashback, unei confesiuni, unei reprezentări imbricate etc.
  - vizibilitatea materialității filmului (fragmentarea acțiunii, narațiunii sau montajului) → nu declanșează iluzia realității, ci distanțarea → rolul critic al spectatorului [Hickethier, 2007: 159-160].
2. Personajele filmice: luptătorul comunist în rezistență respectiv ilegalistul
  - 2.1. Expozițiunea sau scenele-cheie [\*]: personajele sunt caracterizate încă de la apariția lor în primele scene:
    - trăsături fizice, reprezentări ale personajelor prin imagine și ton, construcții metaforice
    - personaje secundare sau obiecte, prin care sunt caracterizați protagoniștii
    - segmentarea temporală a cadrelor: activitățile camerei (perspectiva, mișcări ale camerei, încadratura), conținutul imaginii, nivelul sunetului (dialog, zgomot, muzică).
  - 2.2. Cum se transformă personajele de-a lungul desfășurării acțiunii?

Alte elemente luate în considerare:

    - trăsături fizice
    - interacțiunea dintre expresia filmică (gestică, mimică) și semnificația dialogurilor (sau a zgomotului și muzicii) prin care se pot construi ambiguități [Hickethier, 2007: 171].
    - În ce fel de roluri sociale este situat personajul? În ce măsură există incoerențe între aceste roluri?<sup>2</sup>
    - elemente de recuzită care descriu personajul
    - caracterizarea prin alte personaje
  - 2.3. Cum se dezvoltă acțiunea prin intermediul personajelor?

Momentele de cotitură ale acțiunii sunt determinate de interacțiunea personajelor sau de evenimente politice, fiind construite narativ în vederea creării suspansului și implicării emoționale a spectatorilor în acțiune.

    - descrierea scenelor-cheie [\*] (Vezi: „Phasen oder Sequenztypen“).<sup>3</sup>
3. Dimensiunea dramaturgică/ narativă (identificare – gradul de implicare a spectatorului)
  - 3.1. În ce măsură este construit personajul luptătorului în rezistență ca figură identitară?
  - 3.2. Ce roluri sociale sunt atribuite modelelor identitare?
  - 3.3. Relația de proximitate-distanță<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Design-ul analizei de film se bazează pe următoarele studii teoretice și de analiză filmică: Knut Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, 4. aktual. und erarb. Aufl., Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2007; Jens Eder, Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse, 2. Aufl., Marburg: Schüren, 2014; Lothar Mikos, Film- und Fernsehanalyse, Konstanz: UVK, 2003; Thomas Kuchenbuch, Filmanalyse: Theorien, Methoden, Kritik, 2. Aufl., Wien: Böhlau, 2005; Helmut Korte, Einführung in die systematische Filmanalyse, 3. Aufl., Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004; Gillian Rose, Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials, London-Thousand Oaks-New Delhi: Sage Publications, 2001.

<sup>2</sup> „Dem körperlichen Ausdruck kann auf diese Weise (durch Verkörperung widersprüchlicher Rollenschemata) eine subversive Kraft zukommen, die die ideologischen Botschaften einer Rolle völlig zerstört.“ (n.t./ „Trăsăturilor fizice le revine astfel (prin întruchiparea rolurilor contradictorii) o forță subversivă ce poate răsturna complet mesajul ideologic unui rol.“) În: Hickethier, 2007: 172.

<sup>3</sup> „Erwähnenswert sind hier neben Exposition und Schluss des Films unter anderem längere Dialogszenen, Kulminationspunkte des Handelns und Entscheidens, Innendarstellungen, Szenen der Empathie, der Krise und Veränderung, Sequenzen mit typischem oder sozial auffälligem Verhalten sowie figurenorientierte Abweichungen vom Haupthandlungsstrang.“ (n.t./ „Notabile sunt aici, pe lângă expozițiunea și finalul filmului, printre altele scenele lungi de dialog, punctele culminante ale acțiunii și deciziilor, reprezentările interioare, scene ale empatiei, ale crizelor și transformărilor, secvențe privind comportamentul tipic sau evident din punct de vedere social, cât și abaterile personajelor de la firul acțiunii principale.“) În: Eder, Die Figur im Film, p. 717.



prin: perspectiva narativă<sup>5</sup> și „identifikatorische Nähe“ (proximitatea de identificare)<sup>6</sup>

- narator homodiegetic, heterodiegetic, autodiegetic sau îmbinarea instanțelor narative
- cadraj, unghiuri de filmare, vocea din off, montaj<sup>7</sup>
- POV-shot sau unghi obiectiv
- schimbarea perspectivei camerei de la un personaj la altul
- Contracarează camera perspectiva narativă?

la nivelul sunetului:

- caracterizarea personajelor prin zgomot
- În ce scene îi este atribuit muzicii o funcție narativă sau dramatică pentru implicarea emoțională a spectatorilor în acțiune?
- caracterizarea prin muzică

#### 4. Contextul producției filmice:

##### 4.1. *Cineaști (regizori)*

- biografie
- filmul în accepțiunea regizorului
- filmografie: în special privind realizarea altor filme cu acțiunea plasată în trecutul recent. Cum au fost apreciate din punct de vedere politic și receptate de către public?

##### 4.2. *Decidenții politici*<sup>8</sup>

- procesul de producție a filmului
- În ce măsură au fost supuse filmele precenzurii și postcenzurii?
  - modificarea, prelucrarea și eliminarea integrală a scenelor sau replicilor, difuzări în săli de cinema ne semnificative, difuzări limitate sau întrerupte etc.
- În ce măsură s-a acordat filmelor o atenție deosebită?
  - prin măsuri de popularizare, vizionări organizate, proiecții în cadrul ceremoniilor etc.

##### 4.3. *Ce discursuri sociale au fost preluate în film?*

##### 4.4. *Ce modalități de lectură se pot dezvălui prin consultarea articolelor de presă și altor analize de film din acea perioadă?*<sup>9</sup>

##### 4.5. *Receptarea filmului* (numărul spectatorilor, discuții cu spectatorii, vizionări organizate etc.)

### III. Intertextualitate

1. Cum se transformă reprezentarea filmică a luptătorului comunist în rezistență din punct de vedere tematic și estetic de-a lungul celor patru conjuncturi majore ale politicii din blocul estic?

### IV. Comparația România – RDG

1. Cum este construită imaginea luptătorului comunist în rezistență în filmele românești și în producțiile-DEFA? În ce măsură au permis politicile culturale sovietice sau cele naționale negocierea filmică a trecutului?
2. Ce forme și procese ale memoriei se evidențiază de-a lungul perioadei comuniste în cele două țări?

---

<sup>4</sup> Spectatorii se identifică de regulă cu camera. Vezi: Christian Metz, *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster, 2000, (Originalausgabe 1977), S. 49 ff *apud* Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, p. 167.

<sup>5</sup> Se ridică întrebarea în ce măsură este vorba despre un narator auctorial, despre un narator la persoana I, sau despre mai multe instanțe narative vizuale sau auditive. În filmele de ficțiune apar de regulă mai multe instanțe narative. Astfel, se va acorda atenție diferitelor îmbinări ale camerei cu tonul (vocea din off). Vezi: Hickethier, 2007: 129.

<sup>6</sup> Privirea spectatorului se confruntă de regulă cu mai multe instanțe narative, formându-se diferite grade de empatie, de apropiere a spectatorului față de personajul reprezentat, descrise prin conceptul „identifikatorischen Nähe“. Vezi: Hickethier, 2007: 128.

<sup>7</sup> În unele cazuri trecerea de la perspectiva auctorială la cea subiectivă poate avea loc mai târziu în acțiunea filmică.

<sup>8</sup> Se va urmări procesul de producție, luându-se în considerare poziția diferitelor instituții relevante filmului abordat. (ex. HV Film, Abt. Kultur al CC al SED, directorul DEFA, grupurile de creație/ Secția ideologică a CC al PCR, CCES, Consiliul Cinematografiei, conducerea Caselor de producție ș.a.).

<sup>9</sup> Construcția narativă ambiguă permite mai multe moduri de lectură/interpretare.



#### IV. Notă stenografică a discuțiilor pe marginea filmului „Mama, ich lebe“ din 27. ianuarie 1978 (t.a.)

[Stenographische Niederschrift des Gesprächs über den Film „Mama, ich lebe“ am 27. Januar 1978], in: BArch/ 210 HV, Fiche 115.

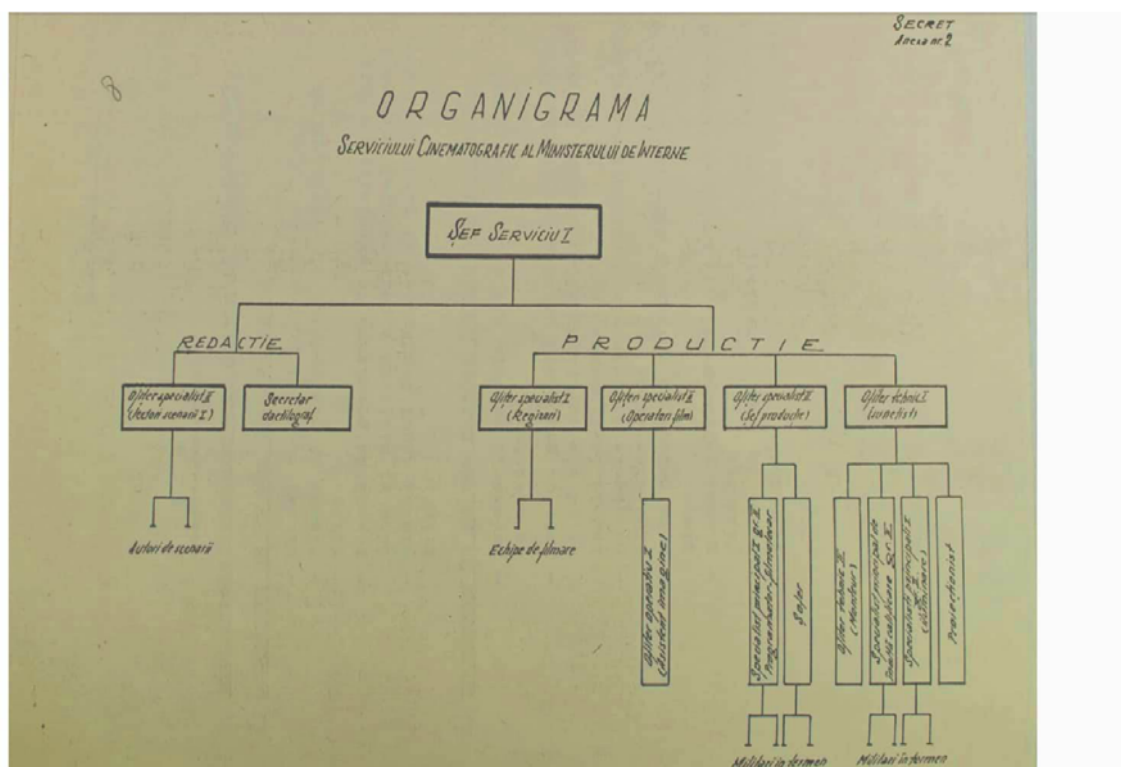
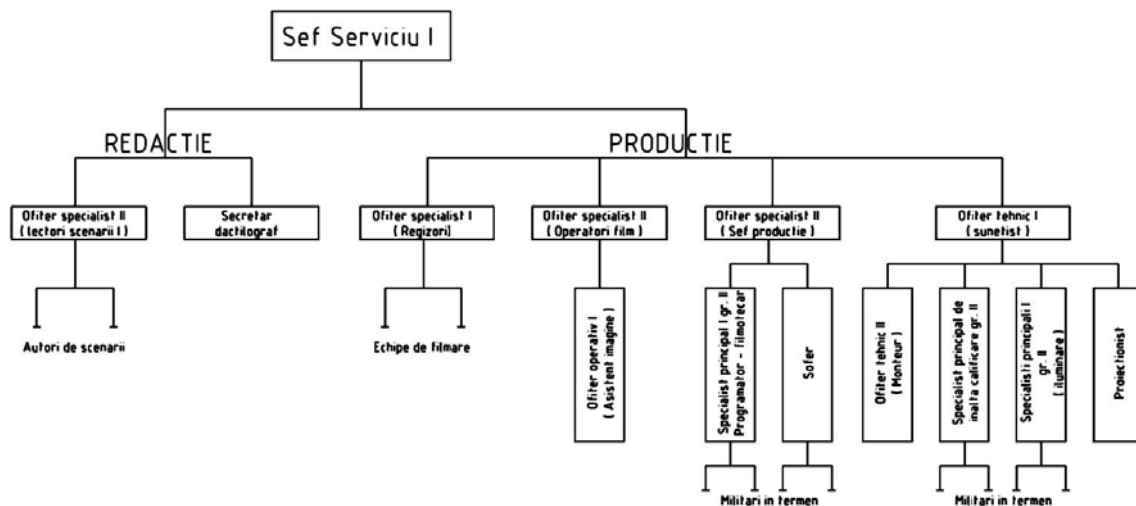
<b>I. Receptivitatea față de filme despre cel de-al 2-lea Război Mondial</b>	8% foarte plăcut 21% plăcut în comparație cu filmele de aventură: 80%	<b>VI. Grad de simpatie față de personajele alese</b>	
<b>II. Informații despre cel de-al 2-lea Război Mondial</b>	5% foarte bune 46% bune	Kolja	25% foarte simpatice
Informații despre relația dintre germanii antifasciști și Armata Roșie	41%	Becker	22% foarte simpatice
Informații despre viața prizonierilor de război germani	30%	Pankonin	19% foarte simpatice
Informații despre prizonierii de război germani și antifasciști	28%	Kuschke	18% foarte simpatice
<b>III. Imagine negativă a DEFA</b>	33% ar merge mai rar la cinematograful, dacă numărul filmelor DEFA ar crește	Swetlana	17% foarte simpatice
Atitudine pozitivă față de DEFA	Evaluare pozitivă a filmului <i>Mama, ich lebe</i> : 57%	Mauris	16% foarte simpatice
Rețineri față de DEFA	Evaluare pozitivă a filmului <i>Mama, ich lebe</i> : 23%	Koralewski	12% foarte simpatice
Filmul a fost apreciat în general	39% mult până la foarte mult 39% mai puțin 22% deloc	Componenta vizuală a plăcut foarte mult	52% Becker foarte simpatice 38% Swetlana foarte simpatice 38% Pankonin foarte simpatice
<b>IV. comparația cu <i>Ich war neunzehn</i>:</b> 38% au cunoscut filmul, din care:	44% <i>Ich war neunzehn</i> mai bun 52% ambele filme în aceeași măsură 4% <i>Mama, ich lebe</i> mai bun	Componenta verbală a filmului a plăcut	54% Kuschke foarte simpatice 50% Mauris foarte simpatice
<b>V. Creația cinematografică</b>		<b>VII. Scene</b>	
Componenta vizuală a filmului	64% (foarte bună până la bună)	Scena în care s-au cumpărat cartofii	74% a plăcut
Componenta verbală a filmului	50% (foarte bună până la bună)	Scena în saună	67% a plăcut
Componenta muzicală a filmului	36 % (foarte bună până la bună)	Dialogul cu generalul partizanilor	67% a plăcut
Relația dintre scenele normale și scenele de suspans	47% (bună)	Dialog Mauris - Kuschke	55% a plăcut
Utilizarea retrospectivelor	41% (bună)	Scena plecării; scena cu uniforme	36% a plăcut
Realizarea dialogului a plăcut foarte mult	77% a plăcut filmul	<b>Dialog Mauris-Kuschke</b>	
Realizarea dialogului nu a plăcut	4% nu a plăcut filmul	așteptări mari cu privire la experiențele artistice	65% a plăcut
Compoziția imaginii a plăcut foarte mult	66% a plăcut filmul	așteptări mici cu privire la experiențele artistice	30% a plăcut
Ompoziția imaginii nu a plăcut	0% a plăcut filmul	Așteptări cu privire la orientarea comportamentală	69% a plăcut
<b>IX.</b>		Așteptări mici cu privire la orientarea comportamentală	38% a plăcut
Impresionați de film:	8%	Așteptări cu privire la divertisment	49% a plăcut
Filmul a fost o experiență culturală:	5%	Așteptări mici cu privire la divertisment	64% a plăcut
Genul de filme vizionat mai des	2%	<b>VIII. Utilizarea retrospectivelor</b>	
		Încadrare a 6 scene: retrospective sau nu	~ 15% încadrare greșită ~ 7% nu și-au amintit scena
		Răspuns greșit:	16% din elevi (7% nu și-au amintit)
			38% din ucenicii fără diplomă de bacalaureat (13% nu și-au amintit)



<b>X.</b>			
Așteptările tinerilor informați anterior	41% dezamăgitor		2% din studenți (4% nu și-au amintit)
Așteptările tinerilor neinformați anterior	24% dezamăgitor	- Tineri cărora le-a plăcut mult utilizarea retrospectivelor	18%
<b>XI. Rețineri față de filme despre al 2-lea Război Mondial și filme DEFA</b>			
Filmul poate fi recomandat	29%	- Tineri cărora nu le-a plăcut utilizarea retrospectivelor	7%
Motive pentru care filmul nu ar fi recomandat	1. (eventual) dezinteres față de acest film sau astfel de teme în cercul de prieteni	- Tineri cărora le-a plăcut mult relația dintre scenele normale și cele de suspans	33%
	2.		
	3. propria evaluare negativă	- Tineri cărora nu le-a plăcut mult relația dintre scenele normale și cele de suspans	6%
44% din tinerii cărora le-a plăcut filmul, nu l-ar recomanda mai departe			



ORGANIGRAMA  
Serviciului Cinematografic al Ministerului de Interne







ISBN: 978-605-37-0568-7